ВЫПУСК 12





АКТЕРЫ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО



Барбарг Брыльска

Раф Валлоне

Бата Живоинович

Мария Касарес

Малькольм Макдоуэлл

Цветана Манева

Питер О'Тул

Фернандо Рей

Барбра Стрейзанд

Квета Фиалова





АКТЕРЫ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО

ВЫПУСК 12

Барбара Брыльска

Раф Валлоне

Бата Живоинович

Мария Касарес

Малькольм Макдоуэлл

Цветана Манева

Питер О'Тул

Фернандо Рей

Барбра Стрейзанд

Квета Фиалова

Составитель
М. Л. Жежеленко

АКТЕРЫ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО



Ленинград
«Искусство»
Ленинградское
отделение
1978

778И
А43

От редакции

В настоящий, двенадцатый выпуск «Актеров зарубежного кино» входят, как и в предыдущие выпуски, творческие портреты киноактеров социалистических и капиталистических стран. Среди актеров, о которых рассказывается на этих страницах, есть старые и молодые, прославленные и начинающие, популярные и малоизвестные. Хотя все очерки построены по монографическому принципу и основная их задача осветить творческие индивидуальности различных актеров, содержание таких сборников не ограничивается суммой информационных сведений: отдельные актерские судьбы рассматриваются на фоне многообразного кинопроцесса; затрагиваются актуальные проблемы и существенные тенденции современного кино.

Редакция надеется, что статьи данного выпуска, написанные ленинградскими критиками, представят интерес как для киноведов, так и для широкого читателя.



БАРБАРА БРЫЛЬСКА

Роли у актеров бывают разные — нашумевшие и едва заметные, отлично сыгранные и неудачные, главные и эпизодические, коронные и случайные. Но в кинематографе, где, как мы знаем, все возможно, оказывается вполне возможным и деление ролей... по цвету волос. Во всяком случае, у польской киноактрисы Барбары Брыльской, запомнившейся нам по «Фараону», «Бумерангу» и «Пану Володыевскому», понравившейся в «Иронии судьбы» и в «Анатомии любви», именно такой взгляд на исполненные ею роли. Она делит их просто — на черноволосые и светловолосые.

Шутка? Но ведь есть, видимо, и какой-то смысл этого на первый взгляд странного деления: вот здесь мне пришлось быть брюнеткой, а там стать блондинкой... И если вспомнить о том, как актеры зачастую зависят от режиссерской гегемонии и от инерции кинематографических и зрительских вкусов, представлений, требований и штампов восприятия, То разве не «парадоксом об актере» можно счесть шутливое (или грустное?) замечание Барбары Брыльской о сыгранных ею РОЛЯХ? Ведь в их числе есть удачные и интересные, значительные и просто выигрышные, сделавшие ее дважды популярнейшей актрисой во время устраиваемых ежегодно летних кинофестивалей в Лагове, когда сами зрители «голосуют» за лучших и любимых актеров минувшего сезона. Так что Брыльской было дано познать и то, «как быть любимой» даже в тех ролях, которые она не считает «своими».

А роли стали буквально преследовать ее еще в годы учебы м киношколе Лодзи, а затем и в Варшавской театральной школе. Будучи студенткой, Брыльска снялась в фильме, который, собственно, и вывел ее на кинематографическую орбиту. Им стал «Фараон» (1966), фильм, который смотрела вся Польша. Такой же всенародный успех пришелся и на долю другого ее фильма — «Пан Володыевский» (1969). В самой их популярности было нечто от крупного выигрыша по кине-



матографической лотерее: ведь обе ленты были экранизациями популярнейших классических произведений польской литературы, особенно «Пан Володыевский», ставший давно уже настольной книгой для поколений поляков.

Конечно, Барбаре Брыльской повезло. Тогда она еще не ждала ролей, они ожидали ее. Казалось бы, вот пример удачной и даже по-своему блестящей, во всяком случае на первый взгляд, кинематографической биографии, такой безоблачной. Недаром же в одном из очерков о Брыльской ее сочли «актрисой, родившейся под счастливой звездой». Но ведь можно сказать иначе и, пожалуй, точнее — о счастливых внешних данных актрисы. О том, о чем когда-то писали с большой буквы, а сейчас, в наш рассудительный XX век, принято уже писать с маленькой буквы, — о красоте. А от нее



не отмахнешься как от чего-то второстепенного и не столь уж существенного при разговоре об актерах, которые, подобно Брыльской, популярностью у зрителей обязаны и своей внешности. Это хотелось бы особо и сразу подчеркнуть, так как порой зрители и критики неоправданно противопоставляют красивым актерам их талантливых собратьев, а прекрасные внешние данные и обаяние первых «побивают» мастерством и одаренностью вторых.

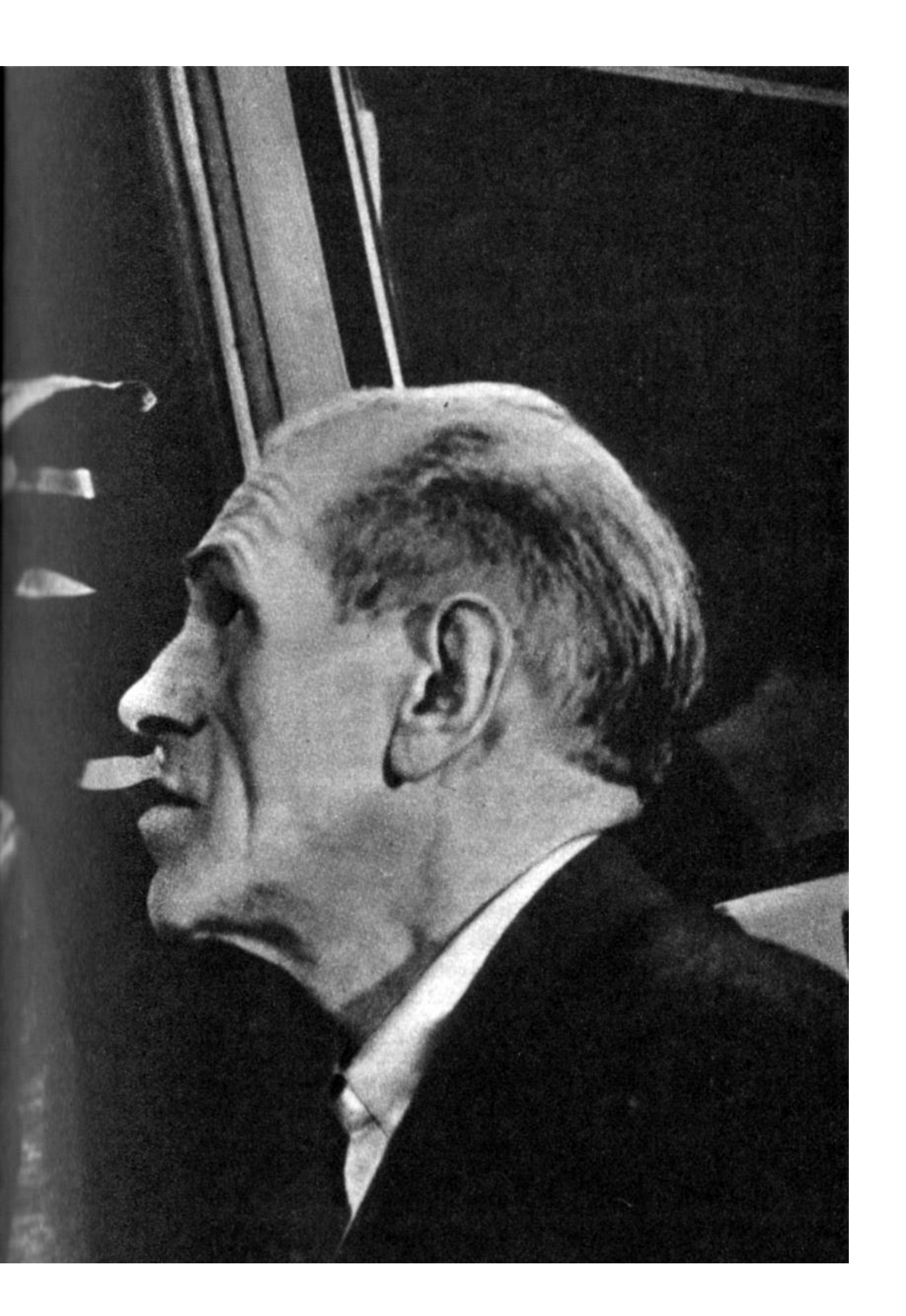
С недавних пор существует даже снобистское пренебрежение физической, телесной красотой на экране, которую зачастую как бы отлучают от искусства, полагая, что она лишь возбуждает низменные инстинкты.

Между тем в кинематографе, более чем в каком-нибудь искусстве, такое пренебрежительное отношение к красивой

«ПОТОМ НАСТУПИТ ТИШИНА»



«БУМЕРАНГ»





внешности исполнителей вряд ли правомерно. Здесь уместно вспомнить давнее высказывание Белы Балаша, выдающегося венгерского теоретика-марксиста, одного из пионеров и основоположников киноискусства. В очерке «Герой, красота, кинозвезды и Грета Гарбо» Балаш, подчеркивая, что «не артистка Гарбо завоевала мир, она неплохая актриса, но популярностью своей она обязана красоте», очень точно обнаружил связь молодого экранного искусства с культурой древней Греции, где образы физической и телесной красоты стали символом извечного человеческого стремления к гармонии и совершенству.

Что ж, в таком случае при разговоре об актрисе последуем совету Балаша, который утверждал: «Мы должны научиться читать красоту так же, как выражение лица». И в самом деле, достаточно было студентке Брыльской впервые появиться, точнее промелькнуть, в короткометражной телевизионной ленте «Белый вальс» (1962), а затем стать ненадолго дикторшей на Варшавском телевидении и сняться в эпизодических ролях ряда лент (например, «Их обычный день», в нашем прокате — «История одной ссоры»), и на нее сразу же обратили внимание.



Да, Барбара Брыльска прежде всего красива, притом грациозно, утонченно красива — высокая, стройная, с удлиненными пропорциями тела, с большими лучистыми глазами на лице тонкой и благородной лепки, с ослепительно солнечным сиянием нимба прекрасных пышных волос... Один из польских критиков, решив «читать красоту» актрисы, назвал ее «славянской красотой», лишенной всякой сентиментальности и близкой национальной романтической традиции Польши.

Словом, польская экранная Ева, зримый символ вечной женственности и красоты. Кстати, в четырех фильмах Барбары Брыльской ее героини носили имя Ева, имя, родословная которого восходит к их библейской прародительнице. А где Ева, то там, естественно, не обойтись без Адама. И он однажды появляется в ее фильмах — в «Погоне за Адамом» и в Анатомии любви», пусть и не бог весть какой Адам, но все-таки Адам.

Когда сейчас смотришь первые фильмы Барбары Брыльской — «Фараон», «Пан Володыевский», «Бумеранг» и «Польский альбом», сделавшие ее особенно популярной и охотно снимаемой, то понимаешь, что интерес кинематографистов и зрителей к актрисе, игравшей искренне и непосредственно



(во всяком случае, не хуже, чем многие ее сверстницы по польскому экрану тех лет), менее всего можно объяснить вниманием к актерской индивидуальности Брыльской. Ее использовали здесь как своего рода прекрасный инструмент — сравнение, которое на первый взгляд может показаться обидным, если вспомнить сцену с флейтой из шекспировского «Гамлета»: «Вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя».

Но в кинематографе можно «играть» на актерах, отнюдь не «расстраивая» звучание и смысл ролей, рассчитанных на то, чтобы сама физическая красота стала сутью художественного образа.

Роль финикийской жрицы Камы в «Фараоне» была создана скорее пластическими, нежели психологическими средствами

выразительности: холодная, жестокая и опасная красота героини сознательно используется ею как оружие обмана и коварства в борьбе за власть.

Эта эффектная и выигрышная роль, принесшая сразу же имя молодой актрисе, не была однозначной в духе кинематографической «женщины-вамп». В Каме было нечто от древнеегипетского сфинкса, непостижимого и таинственного, таящего в себе «древнюю загадку». Сомнамбулические жесты фанатичной служительницы культа, непроницаемое лицо, религиозный экстаз в сочетании с бестиальностью существа, ластящегося как кошка и жалящего как змея, фанатизм веры, холодный расчет и эротическая игра — все это выводило образ Камы за пределы штампа.

Эта удача очевидна в сопоставлении с ролью в «Пане Володыевском», где Брыльской довелось стать лишь одним из инструментов — тихого и чистого романтического звучания — в многоголосой шумной батальной эпопее из жизни Польши XVII века. Ее кроткая, отрешенная от всего, замкнутая в себе, печально задумчивая Крыся — особенно по сравнению с жизнерадостной и победительно красивой сестрой (М. Завадска) — была как бы нездешней. Она словно сошла с живописных полотен того же века. Не лицо, а лик, не реальная, конкретная человеческая судьба, а зримое олицетворение возвышенной мечты о прекрасной даме, некий духовный абсолют любви и красоты, как бы созерцаемый «сквозь магический кристалл» романтического искусства.

И так как это искусство требует особого восприятия, отстраненности и удаленности, то естественно, что кинокамера, а вместе с нею и мы, зрители, обретаем особую точку зрения. Мы не столько переживаем судьбу героини, сколько созерцаем лик Крыси. Нечто подобное произойдет и в нашей ленте «Города и годы», снятой на студии «Мосфильм»: здесь в героине Брыльской гораздо больше от образа прекрасного романтического видения, нежели от живого, реального человеческого характера Мари Урбах из романа К. Федина. Отсюда и то двойственное впечатление, которое оставляют все эти словно изваянные, а не сыгранные образы, от которых исходило какое-то холодное сияние, заставляющее вспомнить поговорку: «светит, да не греет». Или, еще лучше, строки из Некрасивой девочки» Н. Заболоцкого:

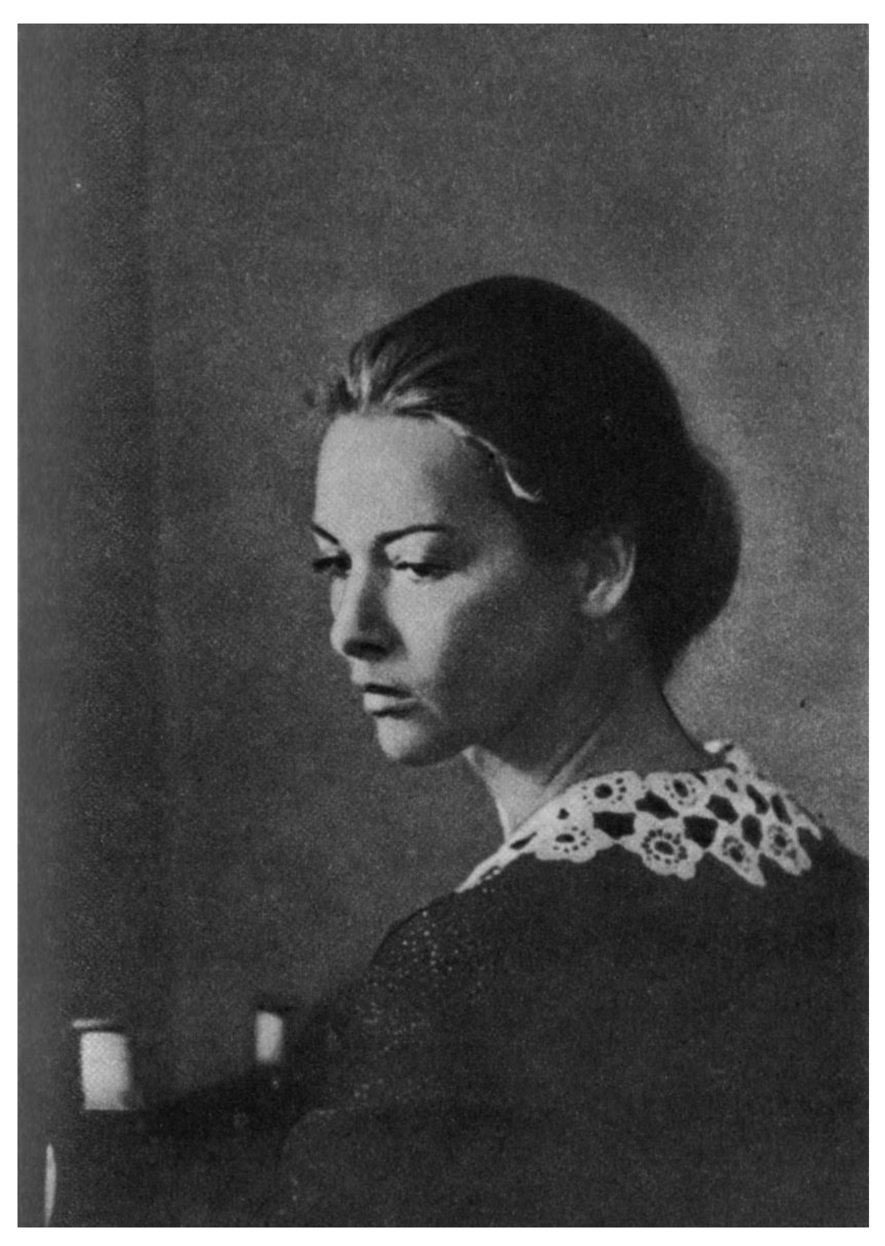
«А если это так, то что есть красота?
И почему ее обожествляют люди?
Сосуд она, в котором пустота,
Или огонь, мерцающий в сосуде?»

Да, этого «огня мерцающего» явно не хватало молодой актрисе. Виной ли тому была сама ее индивидуальность, как бы «закрытая» для других, замкнутая в себе, всегда таящая нечто, что «сквозит и тайно светит»? Виной ли тому режиссура, или же темы, образы, жанр и стиль фильмов и ролей, чуждых ей, лишавших ее того сердечного тепла и душевного обаяния, которыми были впоследствии согреты «Анатомия любви» и «Ирония судьбы»? Думается, что в каждом отдельном случае были свои причины.

Например, Барбару Брыльску нередко снимали в фильмах, связанных с военной темой, столь значимой для кинематографа Польши. Стоит лишь вспомнить, сколько польских актеров разных поколений — от Збигнева Цибульского до Поли Раксы — утвердило себя в ролях, драматизм которых был определен временем 1939 — 1945 годов. Казалось бы, именно в таких лентах должны были ждать удачи и Брыльску, например в «Польском альбоме», «Бумеранге», которые шли на наших экранах. В первой из них Брыльска играла одновременно две роли — матери, живущей в годы войны, и ее дочери, современной девушки, принадлежащей к сегодняшнему поколению молодой Польши, для которого война стала уже историей, пусть недавней, но все же историей. Каждая из героинь должна была олицетворять правду своего времени.

Но вот смотришь «Польский альбом», фильм с эпическим разворотом событий, многогеройными сценами, и понимаешь: актрисе не дано быть героиней из толпы, народной массы; сама ее внешность антитипажна, она слишком индивидуальна для того, чтобы воплощать некий собирательный тип. В отличие от Поли Раксы, ее сверстницы, родившейся в том же 1941 году, Барбара Брыльска наделена той «особой метой», которая противится «типовым проектам» режиссерских замыслов. А сама камерность, интимность актерского дарования Брыльской лишний раз подчеркивает несоответствие его стилю и жанру ленты «Польский альбом», задуманной как многофигурное, историческое полотно. Впрочем, не лучше получались у актрисы роли современных девушек — индивидуальность Брыльской, ее особость разрушали еще одно клише. Ведь как раз именно в 60-х годах в кинематографе (не только Польши) стал утверждать себя штамп так называемого типа «современной молодежи». И если типажность Поли Раксы и других молодых актеров вполне соответствовала спросу на модный стиль, то Барбара Брыльска и здесь, в молодежных лентах, казалась пришедшей из какого-то другого времени.

Но зато в «Бумеранге», где актриса не должна была ни олицетворять, ни обобщать, она сполна воспользовалась воз-



«ПОЛЬСКИЙ АЛЬБОМ»



можностями фильма, тема которого — любовь и война. В этой ленте она играла любовь, и только любовь — первую, нерассуждающую и несостоявшуюся; драматизм и лирику затаенных чувств, их глубинность, их силу, их динамику. В этом смысле «Бумеранг» и «Пан Володыевский», казалось бы, столь различные ленты актрисы, утвердили единую романтическую тему — тему любви на всю жизнь, любви-стихии, любви-судьбы.

В столь «старомодном» жанре, как мелодрама, с его «старомодными» чувствами и героями (точнее, героинями), актрисе, пожалуй, впервые удалось набрести на тему, которая стала для нее «своей» темой. Конечно, в «Бумеранге» она еще лишена жизненной и психологической содержательности. В этом фильме тема любви и Ева — как воплощение и веч-



мое имя ее — обрели внебытовой и внеличный характер, что определило и одномерность душевного мира героини. И только в «Анатомии любви» удача ее темы была безоговорочной.

Актриса играет здесь трудную любовь современной тридцатилетней женщины. Если в предыдущих картинах героини были во многом жертвами рока, то здесь перед нами жизненная драма. С лица своей героини Брыльска снимает грим в прямом и переносном смысле слова — ее Ева дана обыкновенной, «заземленной» женщиной, не особенно заботящейся о своей внешности, устало возвращающейся с работы, не лишенной нервозного самоутверждения в сценах столкновения с любимым человеком, с матерью и даже не подозревающей, что плохо приготовленный ею обед совре-



менный Адам настороженно воспринимает как некий предостерегающий сигнал или, точнее, непростительный грех женщины.

Словом, эта героиня фильма, само название которого, видимо, полемично по отношению ко всем прекраснодушным и романтическим киноисториям о любви, утратила какой-либо надбытовой характер прежних ролей актрисы. Ее Еву можно было бы счесть вполне обыкновенной, если бы рядом с нею не было Адама (Я. Новицкий), ординарность и своего рода типичность которого лишний раз подчеркивают как незаурядность героини, так и драму ее любви. Если в предыдущих лентах Брыльской этот драматизм отсутствовал или же был определен внешними и побочными причинами, а порой и искусственными (как в «Бумеранге», где роль «рока» выпала на долю

памяти военных лет, препятствующей любви молодых героев), то здесь он обрел внутреннюю силу душевного горения, тот жар и ту «высокую болезнь» (Б. Пастернак), которой сейчас многие предпочитают уже не болеть, твердо помня: главное — здоровье.

Да, эта болезнь стала «старомодной», мешающей и потому исчезающей — недаром «идеалистке» Еве в равной мере противостоят и ее собственная мать, и Адам, и подруга Бася... Не случайно в фильме возникает мотив «добрых старых времен» (притом отнюдь не библейских), когда бесцельные прогулки еще считались естественными, когда «самым большим днем в жизни» еще не считался день престижного самоутверждения делового человека, а личная машина и хоккей по телевизору еще не заполняли и не исчерпывали смысл духовного бытия. Естественно, что по сравнению с таким Адамом запрограммированной стабильной формации, Ева — Брыльска, живущая чувством, не может не стать неким «анахронизмом».

Актриса, как бы вопреки антиромантическому названию фильма, утверждала всепоглощающую любовь как истину и несла ее как символ веры. По сути, вся роль Евы — Брыльской — это интимная и тихая исповедь чувств, «произносимых» вполголоса, про себя, отмеченных минутами душевных раздумий, тревог, страданий, ожиданий, робкой надежды, подсознательных, неуловимых и затаенных переживаний и побуждений, которые, однако, «прочитываются» на экране. Выраженные сдержанно, тонко, в деликатной манере, они, слитые воедино в гармоническое целое, создают как бы непрерывно звучащую камерную мелодию роли, — тихую и скорбящую, грустную и мечтательную.

В «Анатомии любви» Еве — Брыльской контрастно противостоит не только Адам, но и Бася, молодая и эффектная, очень близкая по духу герою и представляющая так называемый тип и стиль современных девушек, который широко распространен не только в Польше. Говорить об одной из них — значит говорить о многих, о вариантности этого типа: самоуверенного и цепкого, житейски практичного и холодно рассудительного, даже в чувствах лишенного «старомодных» предрассудков и представлений, предпочитающего надежную устойчивость положения безоглядной и нерассуждающей стихии чувств.

И не столь уж важно, что в польской «Анатомии любви» Ева — Брыльска случайно встречалась с такой Басей прямо и лично, а в нашем фильме «Ирония судьбы, или С легким паром» столь же случайное знакомство ее героини с Галей лишь свелось к телефонному разговору. Гораздо интереснее

другое — не встреча соперниц, а противостояние двух характеров, двух типов женственности, каждый из которых по-разному самоутверждает себя в жизни и несет в себе приметы времени. В молодой, сильной и самоуверенной Гале (О. Науменко), в самой ее стандартно миловидной, так сказать, телевизионной внешности, вполне современной по стилю, в манере держаться и стремиться к тому, чтобы все было как у всех, есть некая новая типичность, благодаря которой герой и не в новогоднюю ночь мог бы перепутать не только типовую квартиру, но заодно и типовую невесту. А в ней, решившей устроиться и женить на себе «подающего надежды» мужчину, помогающей ему даже объясниться в любви и предупредительно забравшей ключи от его новой квартиры, последствия эмансипации сказались с какой-то поистине невиданной силой — по-мужски твердой, несгибаемой и атакующе-всепобеждающей силой, заставляющей вспомнить матчи женского хоккея или футбола, кстати, появившегося недавно и у нас. И тогда понимаешь мягкого, ласкового и застенчивого Женю (А. Мягков), которому остается лишь признать: «От тебя не убежишь...»

Во всяком случае, до появления Надежды — Брыльской эта современная, стильная и типичная Галя заставляет нас вспомнить многое: и вариант Зинки из «Чужих писем», и проблемы современной молодежи на страницах «Литературной газеты» (например, очерк «Урок»), дискуссии и письма читателей, в частности на тему об исчезающей женственности. А тогда понимаешь режиссера Э. Рязанова, который на вопрос: отчего именно польскую актрису он выбрал на роль Нади в его фильме? — отвечал: «Почему польская? Нужна была актриса, которая сыграла бы женщину, в одну ночь перевернувшую судьбу человека: она должна быть и лиричной, и комедийной, и интеллектуальной, и с юмором, и с бездной женского обаяния. Смотрел я как-то «Анатомию любви», увидел там Барбару Брыльску — вот именно тот тип, который нужен был для нашего фильма».

Казалось бы, странно: ведь в прежней ленте актриса играла роль Евы, живущей лишь чувством, шедшей навстречу его стихии, его велению и правде, тогда как ленинградская учительница русского языка Надежда — одинокая, с горькой складкой у губ женщина, уставшая ждать и надеяться, отказавшаяся было от иллюзий и чувств ради трезво-рассудительного расчета на совместное существование с нелюбимым Ипполитом. Там были поиски счастья, пусть и иллюзорные, а здесь — усталый отказ от них, отречение, смирение перед житейской прозой и ее буднями. Там была нерассуждающая

борьба за любовь, защита ее, служение ей, здесь — готовность прожить без нее, заменить ее компромиссом во имя того, чтобы хоть как-то не упустить свой пусть и постылый, но все же «последний шанс», как сказала бы Галя, знающая ударные стилевые обороты современного языка.

Казалось бы, здесь-то и должна была признать поражение, смириться или исчезнуть романтическая тема прежних ролей Брыльской.

Но недаром временем действия этой лиричной и грустной комедии стала новогодняя ночь, когда, как в рождественских историях, может случиться самое невероятное и нежданное. Так романтическая тема веры в любовь, в силу ее преображения вновь стала главной мелодией фильма. Мелодией никогда не исчезающей «высокой болезни» — любви, темы, возникающей как призыв судьбы в звучащей с экрана музыке стихов.

И тогда оказывается, что удача этой ее лучшей роли, совместившей драматизм и лирику чувств, психологизм и юмор, правду чувств, парадоксальность комедийных ситуаций и мотивировок — еще одно свидетельство «живучести» темы, личной темы Брыльской. Только здесь — в отличие от многих прежних фильмов и ролей актрисы — она получила иное, более глубокое измерение. Ведь история столь смешно начавшейся новогодней ночи несла в себе мотив душевной человеческой красоты и духовной близости, трудности их обретения и драматизм их исчезновения. Не потому ли и в мелодии, утвердившей непреходящую ценность вечных чувств, слышится нечто грустное, вопрошающее? Об этом думаешь, когда вспоминаешь первые роли молодой Барбары Брыльской; тогда ее снимали охотно и часто, демонстрируя счастливые внешние данные актрисы. Сейчас, когда на лице ее уже не столь молодых героинь жизнь и время оставили свои следы, придав ей вместе с тем какую-то особую одухотворенность, Брыльску снимают все реже и реже. «А если это так, то что есть красота?..»

Л. Муратов



РАФ ВАЛЛОНЕ

«Кто сейчас не знает Рафа Валлоне? Это один из самых популярных героев-любовников, итальянский актер, прославившийся исполнением ролей «стопроцентных мужчин» — сильных, уверенных в себе, тех, кому всегда подчиняются женщины. Имя Валлоне уже заранее привлекает к фильмам актера внимание зрителей, и, конечно, в первую очередь его поклонниц. Тем более, что он принадлежит к тем исполнителям, которые благодаря совместным постановкам часто появляются на европейских экранах. Он выступает не только в итальянских, но и франко-итальянских, итало-югославских, итало-немецких, испано-французских, итало-испанских и Франко-немецких фильмах. И не удивительно — актер свободно говорит на четырех языках, сам дублирует свои роли в картинах, снимаемых за пределами родной страны...»

Эта зазывная информация, стиль которой чем-то напоминает рекламу — смотрите фильмы с участием Рафа Валлоне! — взята из иллюстрированного киножурнала, датированного 1958 годом. На этой же странице, видимо специально для поклонниц «разностороннего дарования» актера и его «интеллигентной игры», помещен кадр из очередной его ленты. Отнюдь не отрицая ни разностороннего дарования Рафа Валлоне, ни его интеллигентной игры, нетрудно, однако же, заметить, что здесь он представлен прежде всего как «стопроцентный мужчина».

Названия таких лент, как «Беспокойная плоть», «Любовь, женщины и солдаты», «Наваждение», говорят сами за себя. Не менее говорящими можно счесть и рекламные фотоснимки из них, изображающие нашего «героя-любовника» в классической для него позе — гораздо чаще в горизонтальном положении, нежели в вертикальном. Эта «геометрия любви» пришлась как раз на то время, когда в западном кинематографе все чаще и настойчивее стал утверждаться культ эротики. Ее символом была признана тогда сексуальность нового типа

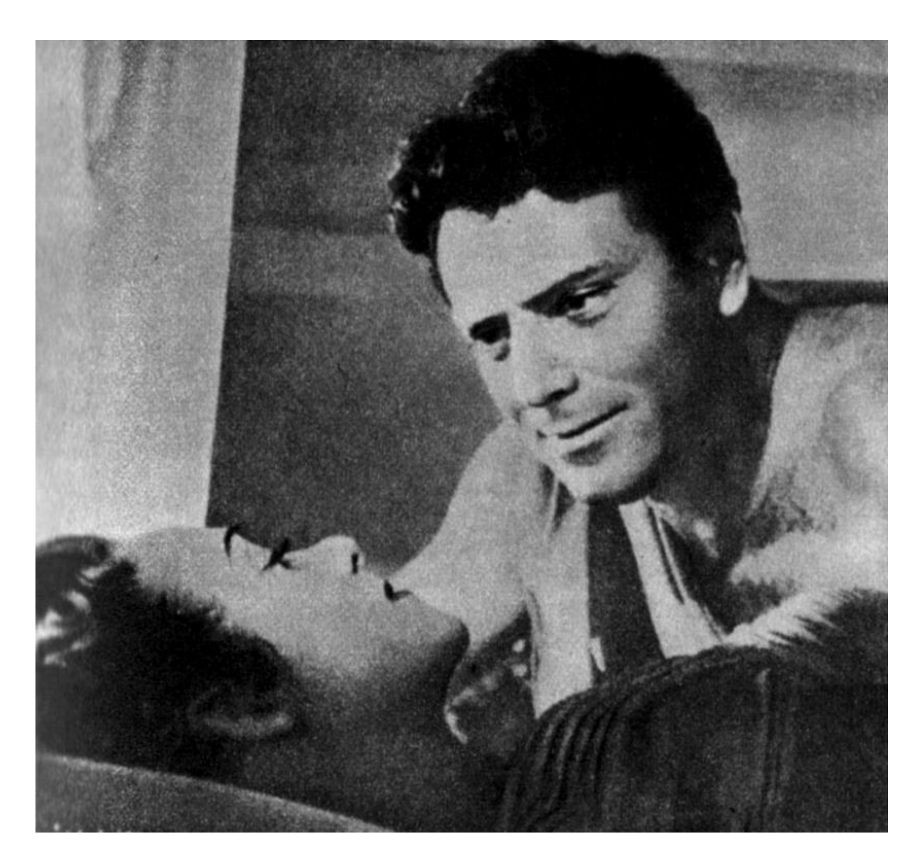
кинозвезд — Брижитт Бардо во Франции, Софи Лорен в Италии и Мерилин Монро в США. Что касается амплуа героя-любовника нашего времени, то «прав» Рафа Валлоне здесь никто не оспаривал. Ярко выраженный эротизм, агрессивная мужественность, сексуальный атлетизм бывшего футболиста, «дикарство» персонажей актера, всегда несущих в себе зов плоти, — таким представляла его публике кинореклама.

Словом, «кто сейчас не знает Рафа Валлоне?» Двадцать лет тому назад этот вопрос мог показаться излишним. А сейчас? Ведь выросли новые зрительские поколения, для которых это имя уже мало что значит или вовсе неведомо. Даже если судить о Рафе Валлоне не по рекламно-рыночным проспектам иллюстрированных киножурналов, а по тем лентам, которые шли на наших экранах, то ведь самым поздним из них уже немало лет: «Тереза Ракен» демонстрировалась у нас в 1955 году, а «Роза Берндт» в 1959-м. А нашу первую встречу с этим итальянским киноактером можно счесть даже исторической. Не только в том смысле, что она еще больше отдалена во времени и неотделима от послевоенной эпохи. Но также и потому, что фильмы Рафа Валлоне той поры — например, «Нет мира под оливами», «Дорога надежды» (1950) и «Рим, 11 часов» (1952) — представляли итальянский неореализм, этот художественный феномен, который давно уже стал одной из классических глав истории кино.

Так что поколение зрителей последней четверти нашего века вполне может не знать, кто такой Раф Валлоне. Что же, новые времена — новые имена, вытесняющие старые и давние, тем более в кинематографе, в этом, пожалуй, самом эфемерном, самом смертном из всех искусств. И для того чтобы оставить, сохранить здесь имя свое и обрести судьбу, от актера, видимо, требуется гораздо большее, нежели отвечать спросу на «стопроцентного мужчину».

Рафаэло Валлоне родился в 1917 году в семье известного туринского адвоката. Респектабельный папа хотел, естественно, видеть единственного сына на той же стезе вполне приличного и обеспеченного существования. Частная адвокатская практика — это ли не предел скромных и вместе с тем практичных мечтаний в эпоху, когда будущее Италии казалось столь ненадежным?

Но побуждения и склонности юного Рафаэло оказались неуправляемыми и малообещающими — философией и всемирной историей человеческой мысли он интересовался гораздо больше, чем это следовало подростку и будущему адвокату. Даже в школе сверстники пренебрежительно называли его «философом». Кличка оказалась пророческой — он

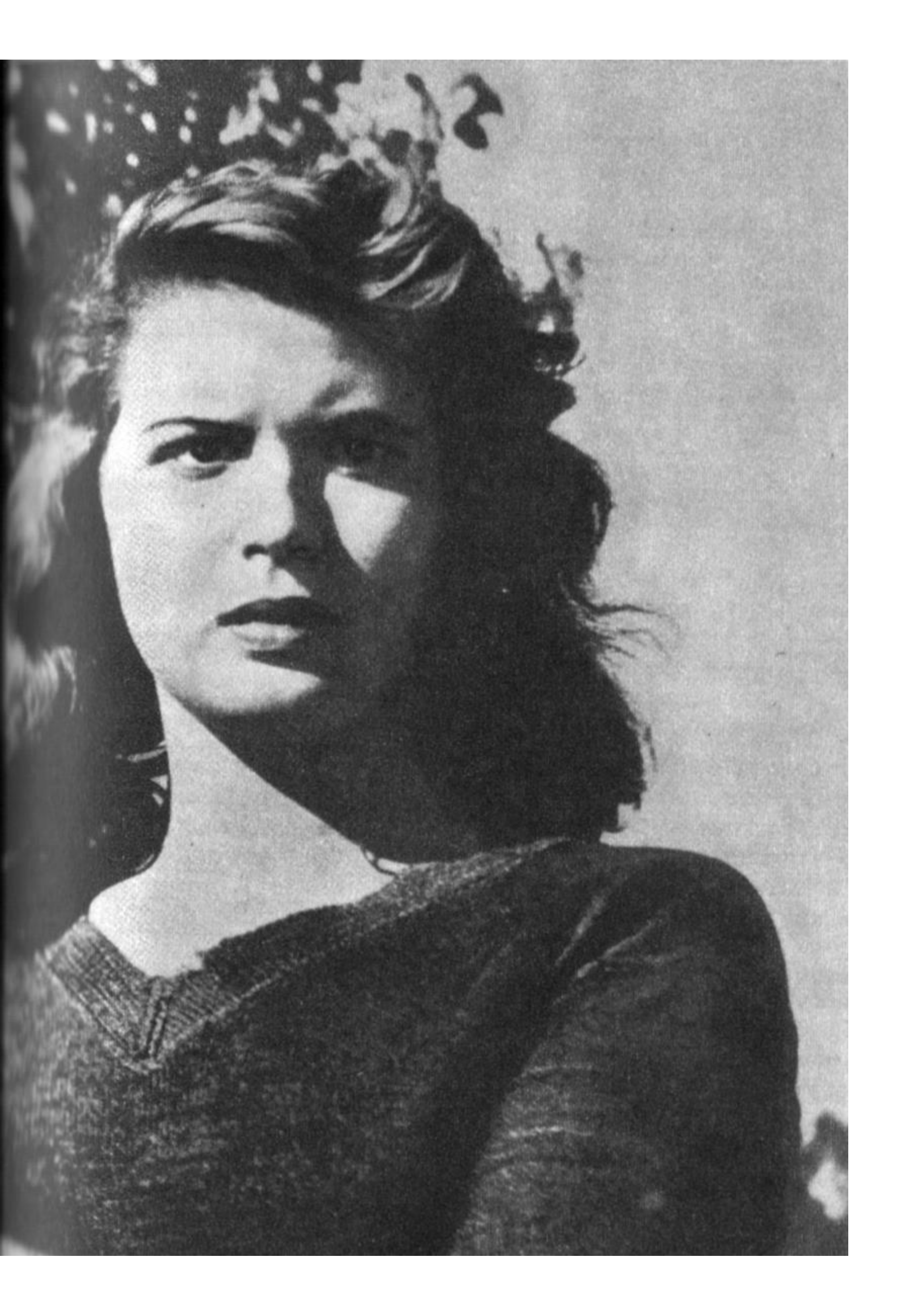


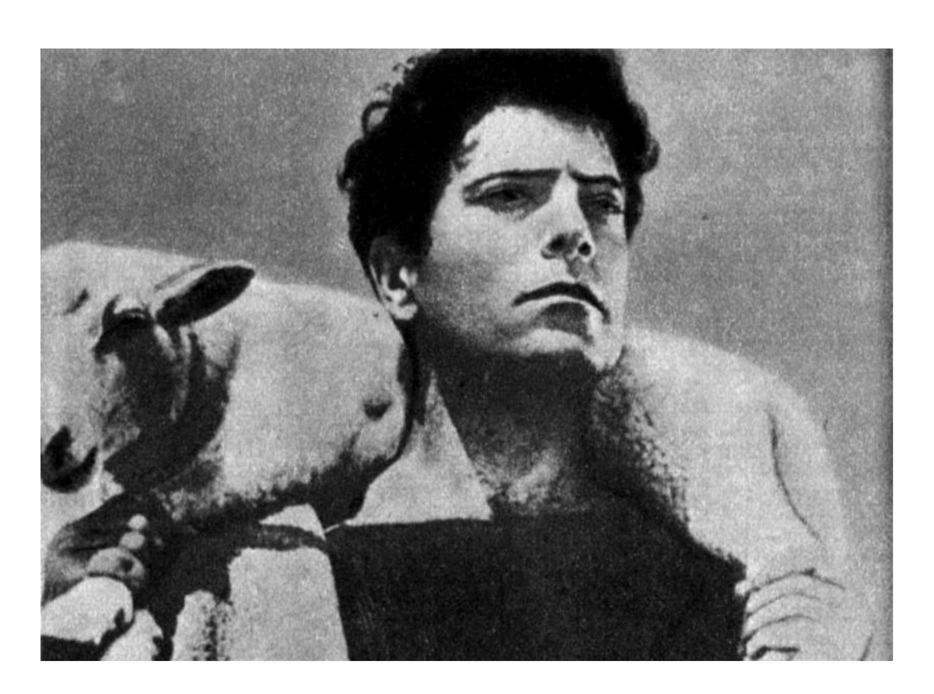
окончил философские факультеты Туринского, а затем и Венского университета. И хотя в семье не чтили философию, явно предпочитая ей более практичные профессии, все же до разрыва не дошло: молодо — зелено, к тому же сына пришлось убедить, что адвокатская практика не помеха философии и что история человеческой мысли даже обретет пусть и менее абстрактную, но зато гораздо более земную основу.

Но не тут-то было: постылую философию сменил куда более грозный соперник юридического будущего — футбол, а этот уже не церемонился — одним мощным ударом ноги была отброшена в сторону и напрочь адвокатура. Правда, философские книги не исчезли, они лишь расположились в одном ряду со спортивной литературой, а Сенека и другие пеликаны мысли потеснились, уступив место знаменитым фут-



«ГОРЬКИЙ РИС»





болистам. Притом изучение стратегии и тактики самых известных футбольных команд не было чисто теоретическим занятием. Будучи игроком одной из прославленных футбольных команд севера страны, Раф Валлоне боролся за золото и серебро в национальном чемпионате Италии. Родной дом казался особенно тесным после просторов футбольных полей.

Но поистине неисповедимы пути человеческой судьбы: столь блестяще начатая спортивная карьера Валлоне оборвалась в 1939 году в Вене во время футбольного матча Италия — Австрия. Серьезная травма не позволила ему продолжать занятия спортом на высшем футбольном уровне, а на меньшее он был не согласен. Пришлось стать спортивным журналистом. Однако и это оказалось чем-то случайным и побочным. Разрыв с домом и семьей должен был — по мысли родителей — образумить блудного сына и вывести его, непутевого, на проторенную тропинку все того же добропорядочного существования. Но настала вторая мировая война, произошел крах фашизма, в Италию — как некогда в революционную Россию — «пришла эпоха распахнувшихся на площадь дверей» (А. Блок).

Именно эту эпоху можно счесть вестницей жизненной, а затем и кинематографической судьбы Рафа Валлоне. Участие в любительских спектаклях драматического театра в Турине, знакомство с антифашистски настроенной молодежью, связанной с Сопротивлением, работа в редакции литературного отдела «Унита», встречи с такими крупными писателями Италии, как Альберто Моравиа, Чезаре Павезе, Итало Кальвино, литературные дискуссии среди рабочих «Фиата», редактирование и подготовка к печати «Писем из тюрьмы» Антонио Грамши, работа, ставшая для молодого журналиста открытием и постижением новых жизненных дорог и перспектив, — все это Валлоне мог бы назвать «моими университетами». Трудно переоценить их значение для одного из ведущих актеров неореализма, искусства, вызванного к жизни той же эпохой.

И в самом деле, если жизненная биография Валлоне, философа, не ставшего адвокатом, и спортсмена, переключившегося на журналистику (а затем на кинокритику), не могла стать для неореализма ни сюжетом, ни прототипом судеб излюбленных им героев, то разве не вправе мы счесть типично неореалистическим путь его вхождения в кинематограф? Ведь в те годы человек с улицы и лицо из толпы определяли для нового итальянского кино как выбор его героев из народных низов, так и сосредоточенный интерес к типажу, призванному воплощать на экране тот или иной человеческий, социальный, духовный и психо-физический склад личности.

В этом смысле любопытно превращение в актера Валлоне-журналиста на съемках фильма «Горький рис» (1948). Режиссеру Де Сантису требовался исполнитель на роль простого, честного и мужественного человека из народной среды. По замыслу постановщика, этот герой должен быть во всем антиподом «черному характеру» героя Витторио Гасмана. Журналист и режиссер стали перебирать имена знакомых актеров, подходящих никого не находилось, и тогда Валлоне пообещал найти такого исполнителя среди своих очень хороших знакомых. Очень хороших знакомых? Гм... И Де Сантис, давно знавший собеседника, на этот раз как-то особо внимательно поглядев на журналиста, неожиданно для Валлоне предложил, чтобы тот сам попробовал сыграть эту роль. В конце концов, чем он рискует, или, быть может, он теперь предпочитает не рисковать?

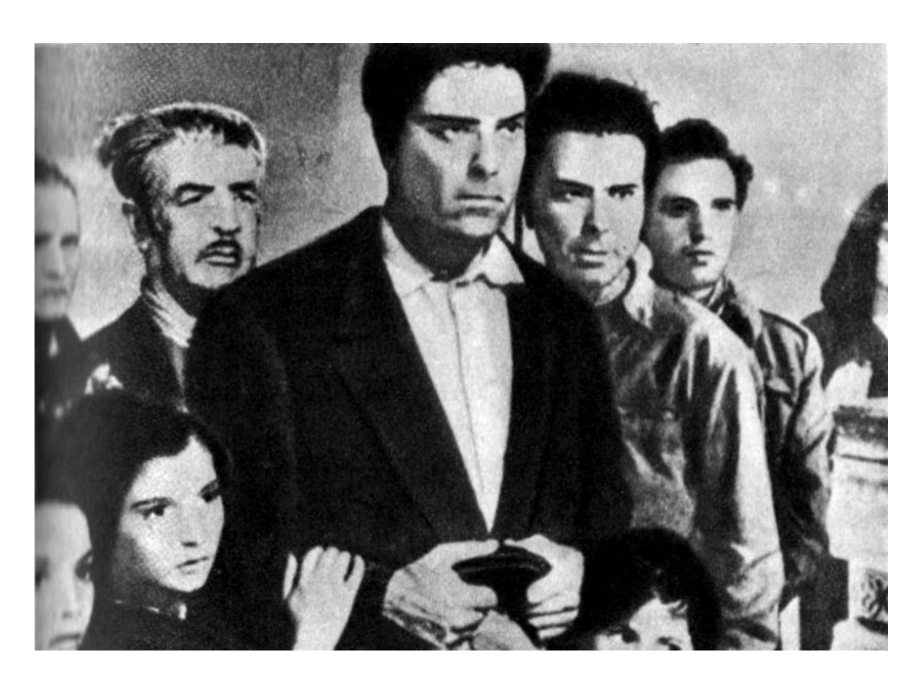
В этом вопросе бывший футболист оценил точность прямого попадания — рисковать он никогда не боялся. Напротив, стремился идти навстречу новым испытаниям и превратностям изменчивой судьбы. А в ответ на ее удары, защищаясь от них и парируя их, выработал правило жизненной филосо-

фии: «все, что не может убить, должно сделать меня сильнее». Что же, в мужестве этих слов Рафа Валлоне, в тридцать один год начавшего новую жизнь с ленты «Горький рис» (здесь у него было еще полное имя — Рафаэло), можно, видимо, найти и ключ к судьбам и характерам его героев неореалистического периода: их можно убить, но сломить и смирить трудно. Сильными, цельными, устойчивыми они были и в «Красных рубашках», где Валлоне играл Гарибальди, национального героя Италии, и в «Запрещенном Христе», и а тех фильмах, которые шли на наших экранах.

Вспоминая их, прежде всего воссоздаешь внешний облик героев Валлоне, обладающих тем, что можно было бы назвать «пространством актера». У каждого оно свое и разное. Скажем, у героев М. Мастроянни, А. Сорди оно является условно говоря, домашним, комнатным, и потому их исполнительскому искусству, камерному по своему звучанию и характеру, не особенно «уютно» и даже в тягость огромное полотно широкоэкранного фильма. То же самое можно сказать об актерах, типажах и героях классического неореализма (исключение — Анна Маньяни), выдвинувшего на авансцену и утвердившего на ней фигуру «маленького человека». Естественно, что его пространство было столь же малым пространством комнаты, тесной квартирки, в лучшем случае — домика.

Между тем, когда смотришь ленты Рафа Валлоне тех же лет, ощущаешь как бы «тесноту» обычного экрана — настолько внекомнатным, внедомашним «пространством» обладает актер. Его «пространство» эпично — не случайно он так часто снимался в лентах, в кадрах которых — даль земли и кручи гор. Сама скульптурная пластика физической мощи исполнителя такова, что рядом с ним фигура «маленького человека» неореализма еще умаляется (но этим вовсе не принижается). Смотреть «Крышу» или любую другую картину «домашнего», «комнатного» неореализма после фильма «Нет мира под оливами» с участием Валлоне — это все равно что перейти из большого скульптурного зала в другой, гораздо меньших размеров, где на стенах развешаны картины жанровой живописи и семейные портреты.

Думается, что все эти контрасты, сразу же подчеркивающие «рельефность» образов Рафа Валлоне, позволяют отвести ему особое место в итальянском неореализме, который мы до сих пор воспринимаем лишь по режиссерским именам А почему бы и не по актерским? Разве не очевидно, например, что́ именно вошло от Анны Маньяни и только от нее в «Рим — открытый город», определив здесь ту укрупненность



человеческого образа, которая затем исчезла из фильмов же Росселини? Вместе с нею исчезла незаурядная человеческая и творческая личность, само появление которой в Ном фильме сразу же вывело его на трагедийные просторы, равно как и на эпическое пространство народной драмы.

Но, с другой стороны, разве не столь же верно и то, что типаж человека с улицы, заурядного, обыкновенного человека, такого, как все (типаж, символом которого сперва стал «маленький человек» неореализма и затем отпочковавшийся от него в 60-х годах тип так называемого «среднего итальянца» в фильмах Альберто Сорди), в определенной мере мельчил и усреднял человеческий и духовный потенциал героев этого направления? Вот уж чего не скажешь о тех картинах, главными героями которых были Маньяни и Валлоне. Сопоставление этих актерских имен тем более уместно, что при всей общности и рельефности их экранных образов, каждый из них представляет искусство неореализма с разных сторон. Героини Анны Маньяни — плоть от плоти городского неореализма, от его уличных толп, рабочего люда и площадей Рима, всегда открытых как для стихии народной жизни в ее волнениях, бедах и праздниках, так и для выступлений объеди-



ненной трудовой массы. Искусство актрисы — это неореализм города, неореализм революции, социальной и массовой сплоченности.

Ленты Рафа Валлоне — «Горький рис», «Нет мира под оливами», «Дорога надежды» — это неореализм окраин Италии, ее захолустий, неореализм деревень, земель, пастбищ, затерявшихся в горах поселений и заброшенных здесь копей. Мир героев актера — мир людей из захолустья: пастухов из Чочарии, горняков и батраков из Сицилии, крестьян Сардинии. Вне такой «почвенной» родословной персонажей Валлоне вряд ли можно понять интерес многих и разных режиссеров неореализма к актеру, словно рожденному для него. Уже «Горький рис», этот, казалось бы, чисто случайный дебют Валлоне в кино, показал, что Де Сантис — а вместе с ним и новое



итальянское кино — ищет в типаже очередного исполнителя-непрофессионала.

Если смотреть этот фильм (далеко не лучший у Де Сантиса, но «сотворивший» Валлоне) с точки зрения самого этого искусства и с высоты одной из таких его вершин, как «Рим, 11 часов» того же режиссера, то многое здесь можно счесть досадными отступлениями от неореализма и даже прямыми «изменами» ему: приключенческую фабулу с похищенными бриллиантами, фальшь которых сродни искусственности интриги, самоцельность зрелищных, мелодраматических, детективных ситуаций и т. д. Но можно (и лучше) смотреть «Горький рис» иначе — как начало неореалистических поисков «естественного человека», как стремление выдвинуть и утвердить некий идеальный образ, противостоящий окружа-



ющей его противоестественной действительности. Его здесь олицетворяет народный герой Рафа Валлоне, простой, мягкий, великодушный и вместе с тем сильный и устойчиво надежный в его благородной духовности и цельности.

Конечно, эти поиски можно счесть иллюзорными, прекраснодушными и даже беспочвенными: ведь сама социальная реальность мира «горького риса» — обездоленных женщин-сезонниц — оказывалась здесь дорогой без какой-либо надежды. Верно и то, что сержант Валлоне, этот единственный в фильме страж, а точнее верный рыцарь, охраняющий — пусть и с помощью кулаков и оружия — беззащитное добро, попранную справедливость и поруганную правду, является идеализированной фигурой, хотя естественность и органичность типажа Валлоне делали по-своему убедительным и

достоверным образ этого уроженца одного из деревенских мест Пьемонта. Будут правы и те, кто сочтет, что «естественному человеку» Валлоне со всеми благородными порывами, эмоциональными взрывами его наивно-героической и стихийной натуры, со всей кряжистой мощью его героя, сильного и го, как молодой дубок, трудно соперничать с противостоящим ему персонажем Витторио Гасмана.

Разумеется, речь идет не о соперничестве в мужской борьбе за одну из красивых сборщиц риса. Гораздо существеннее другое — противостояние двух человеческих типов, каждый из которых представлял разновидности неореализма. Жующий американскую резинку и извивающийся в модных танцах герой Гасмана, один из грязных подонков и отбросов свалок больших городов, — это не только «черный характер» данного фильма. Это еще и знамение времени, прообраз будущих персонажей Гасмана или Сорди (вспомним их фильмы: «Полмиллиона за алиби», «Журналист из Рима»), антипод «естественному человеку» Валлоне и народным героиням Маньяни.

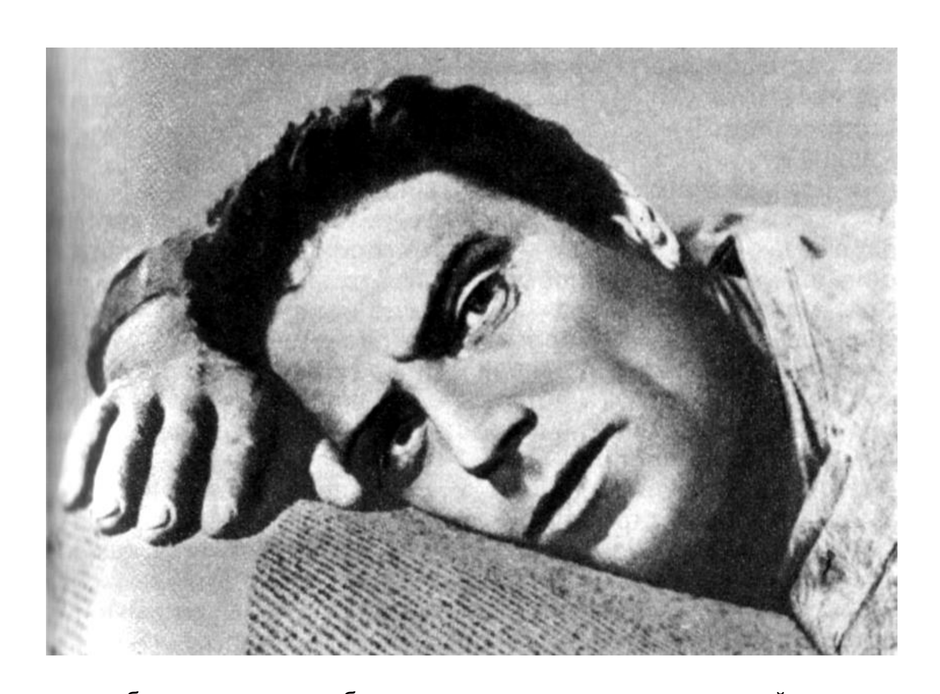
В «Горьком рисе» это противостояние сказалось даже и в стиле актерского исполнения. Если Гасман привносил технику сценического искусства и даже некоторую театральность игры «на публику», то Валлоне, напротив, оставался верен своему типажному существованию в фильме. Конечно, оно сковывало и ограничивало актерские возможности, и исполнение его было во многом сырым. Но вместе с тем и более естественным и убедительным — настолько психофизическая фактура типажа пришлась к замыслу роли. Тем более что она стала для актера своего рода «заготовкой» образов горца-пастуха Франческо из Чочарии в «Нет мира под оливами» и сицилийского горняка Саро из «Дороги надежды». А эти роли были не только более удачны и заметны — они продолжили, социально заострили и укрупнили ту же тему «естественного человека». Да, именно ему, и только ему, Рафу Валлоне, пожалуй, единственному из актеров итальянского неореализма, под силу было нести на своих плечах почти эпичный мир фильма «Нет мира под оливами». Здесь все было как бы создано для главного исполнителя: и просторы горных пейзажей, окутанных дымкой облаков; и отары овец, когда ягненок на плечах Франческо казался неотделимым от него детищем той же природы; и неумолимо разворачивающийся сюжет схватки не на жизнь, а на смерть народного мстителя-бедняка со своим богатым обидчиком; и ударные моменты действия, рассчитанные на взрывчатую силу и стихийность душевных проявлений героя Валлоне.

Естественно, что экранный образ пастуха-горца гораздо ближе к живописным и скульптурным произведениям, нежели к созданиям психологического искусства. Когда вспоминаешь фильм, то прежде всего видишь его как медлительно-торжественное чередование горных сцен-фресок, в которых портретная живопись и скульптурная пластика Франческо — Валлоне неотделима от эпического пространства пейзажных композиций Чочарии.

Но вместе с тем в герое актера, казалось бы, столь цельном и элементарном в его природности и почвенности появляется своего рода трещинка — внутренний драматизм бунтаря-одиночки, ставшего уже, по сути, отщепенцем породившего его крестьянского мира. Тем более что последний лишен какой-либо прекраснодушной идилличности изображения, свойственной «розовому» неореализму с его пейзанскими образами, столь хорошо известными нам по фильмам толка «Хлеб, любовь и фантазия». В неореализме деревень Де Сантиса нет и следа таких иллюзий. Не потому ли и в актерской игре Валлоне впервые появилась и психологическая светотень — как результат изнутри подтачиваемой цельности «естественного человека»?

Он стал здесь как бы раздваиваться — трещина во взаимоотношениях между своими же собратьями по социальным невзгодам и несправедливостям не могла не сказаться на обрисовке ключевой фигуры неореализма. В фильме «Нет мира под оливами» его персонаж эпической, народной и социальной драмы оказывается втянутым в иное конфликтное поле действия — не внешнего, а внутреннего драматизма. И хотя финал ленты завершался народной сценой, частью которой был герой Валлоне, творящий самосуд над обидчиком, все же безмолвие и статику неподвижности вряд ли можно воспринимать однозначно — как неразрывную слитность народного фона и героя. Ведь символика образа «народ безмолвствует» (Пушкин) может таить в себе многое и разное — например, в эпизоде, когда крестьянский мир лжесвидетельствует против героя или же молча уходит от ответа на вопрос суда о невиновности Франческо, исповедуя: моя хата с краю.

А ведь, казалось бы, где же, как не там, на просторах и горных высях, должен был «естественный человек» найти опору и защиту своей цельности, которой были лишены многие герои городского неореализма? Лишь в «Дороге надежды» Пьетро Джерми та же сильная личность героя Валлоне, одного из сицилийских горняков-безработных, сплоченных в их стойкости и противостоянии социальной несправедливо-



сти, обретет гораздо более земную и надежную устойчивость. Утратив исключительные черты своего предшественника и его надземную, идеализированную ипостась, Саро—Валлоне выиграет в другом. Удары судьбы, обрушивающиеся на скитальцев-безработных, сламывающие одних и обессиливающие других, главного героя заставляют не только стихийно взрываться, но и прозревать, задумываться. Пожалуй, впервые в образах актера накал страстей сменился экранными минутами размышлений, одержимость схваток и борений — движением и развитием социально зреющей мысли и духовности героя, а сила и цельность первозданной мужественности и человечности — первыми попытками стихийного самосознания утвердить себя на путях постижения окружающей героя действительности.

В этом смысле движение простых героев Рафа Валлоне от «Горького риса», «Нет мира под оливами», «Дороги надежды» к «Рим, 11 часов», «Запрещенному Христу», «Андре Шенье» можно счесть характерным для всего итальянского неореализма. Ведь его основоположниками были люди культуры, а его историческая основа и социальная направленность поэтому вовсе не исключали ни духовности экрана, ни интел-

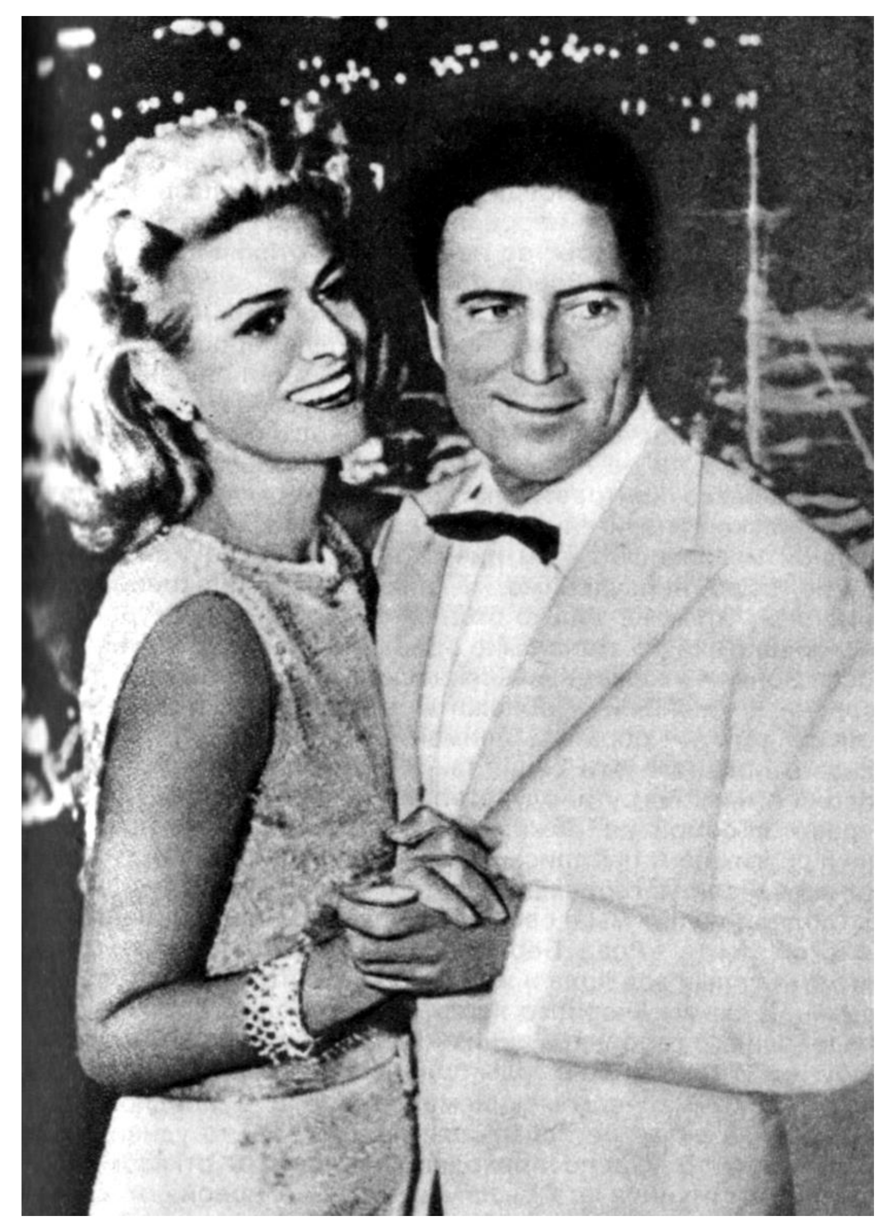
лектуальности устремлений, ибо все это неотделимо от понятия «естественного человека». В этом можно убедиться на примере столь классической ленты, как «Рим, 11 часов», в которой Раф Валлоне сыграл роль бедствующего художника Карло, мужа Симоны, дочери богатых аристократов. На первый взгляд, эта роль, как и сама лента Де Сантиса, во всем контрастна предыдущим фильмам актера и режиссера. На экране — классический образец городского неореализма обладавшего своими собственными темами, конфликтами героями. «Рим, 11 часов» — это еще и чередование киноновелл, решенных в психологическом плане, а история Карло и Симоны самая камерная из них. Она замкнута пределами личной истории героев, то есть обладает в прямом смысле слова тем домашним, комнатным пространством, в котором Валлоне всегда «тесно» и непривычно.

Но вот смотришь фильм и убеждаешься в том, что у актерского «пространства» есть еще одно измерение — духовное. Здесь оно столь же цельно и гармонично, как и в предыдущих картинах Валлоне, но только новую силу герою придает искусство, которому он себя посвятил, и любовь к Симоне. Именно таков безмолвный психологический лиризм дуэта Лючии Бозе и Рафа Валлоне в сцене, когда Симона, ушедшая по настоянию родителей из мансарды нищего Карло, возвращается к нему.

...Мольберты, эскизы, приглушенное звучание патефона поддерживаемое легким постукиванием молоточка по подрамнику. Покой и сосредоточенность творчества, рабочий день труженика, верного своему призванию и судьбе, которую решила разделить с ним Симона. Он неуверенно смотрит, точно сомневаясь: она ли это? Сорок с лишним метров длится этот безмолвный план встречи, ни одного слова о любви, ни одного объятия, и тем не менее любовь безраздельно и гармонично царит здесь, утверждая свою духовную суть. Кадры эти «читаешь» как стихи — особенно те кадры, когда Симона, а точнее, молчаливая Лючия Бозе, эта мадонна неореализма подобно видению, появляется перед художником, продолжающим набивать холст...

А неореалистическое искусство тем временем шло на убыль. Его вчерашняя «дорога надежды» для многих нередко оказывалась дорогой в никуда. Даже в том случае, если она вела актера прямо к «Пляжу» и иным лентам коммерческого и отдохновенного кинематографа, стремившегося отвоевать себе место под солнцем в годы кризиса неореализма.

Но тем не менее мировой успех его лент открыл перед актерами итальянского кино дорогу на киностудии других



стран. Снятая во Франции «Тереза Ракен» (1953) ознаменовала появление нового Валлоне — героя-любовника, притом рокового любовника, чье вторжение в жизнь экранных героинь всегда ломает и переворачивает их судьбу. Такова была роль Лорана, любовника Терезы Ракен (Симона Синьоре), неистово-безоглядная страсть которого оказалась роковой для всех участников этой драмы судьбы. Как ни парадоксально, но к ее романтической трактовке, столь характерной для Марселя Карне, постановщика фильма, подошла тема «естественного человека» неореалистического Рафа Валлоне с цельностью его натуры, ее неизбывной стихийностью и внутренней духовной свободой.

Впрочем, тут нет ничего удивительного — новое амплуа героя-любовника не способно было «перেродить» актера, который оставался самим собой, зримым воплощением жизненной силы, мужественной и неукротимой. Не случайно в фильме столь подчеркнуты чисто физические различия между мужем Терезы и ее любовником — хилость и мелковатость первого резко контрастируют с атлетическим сложением и человеческой значительностью персонажа Валлоне как незаурядной и сильной духом личности. В «Терезе Ракен» то и другое было неразделимо, и фильм, будучи экранизацией романа Э. Золя, не только отошел от его идеи и натуралистической поэтики («У меня было одно-единственное желание, — писал Золя, — взяв физически сильного мужчину и неудовлетворенную женщину, обнажить в них животное начало, больше того — обратить внимание только на это животное начало, привести эти существа к жестокой драме...»), но и спорил с ним, по сути, одухотворив историю любви Лорана и Терезы в самой ее обжигающей чувственности. Постановщики других лент пытались обратить внимание только на «животное начало» в героях Валлоне.

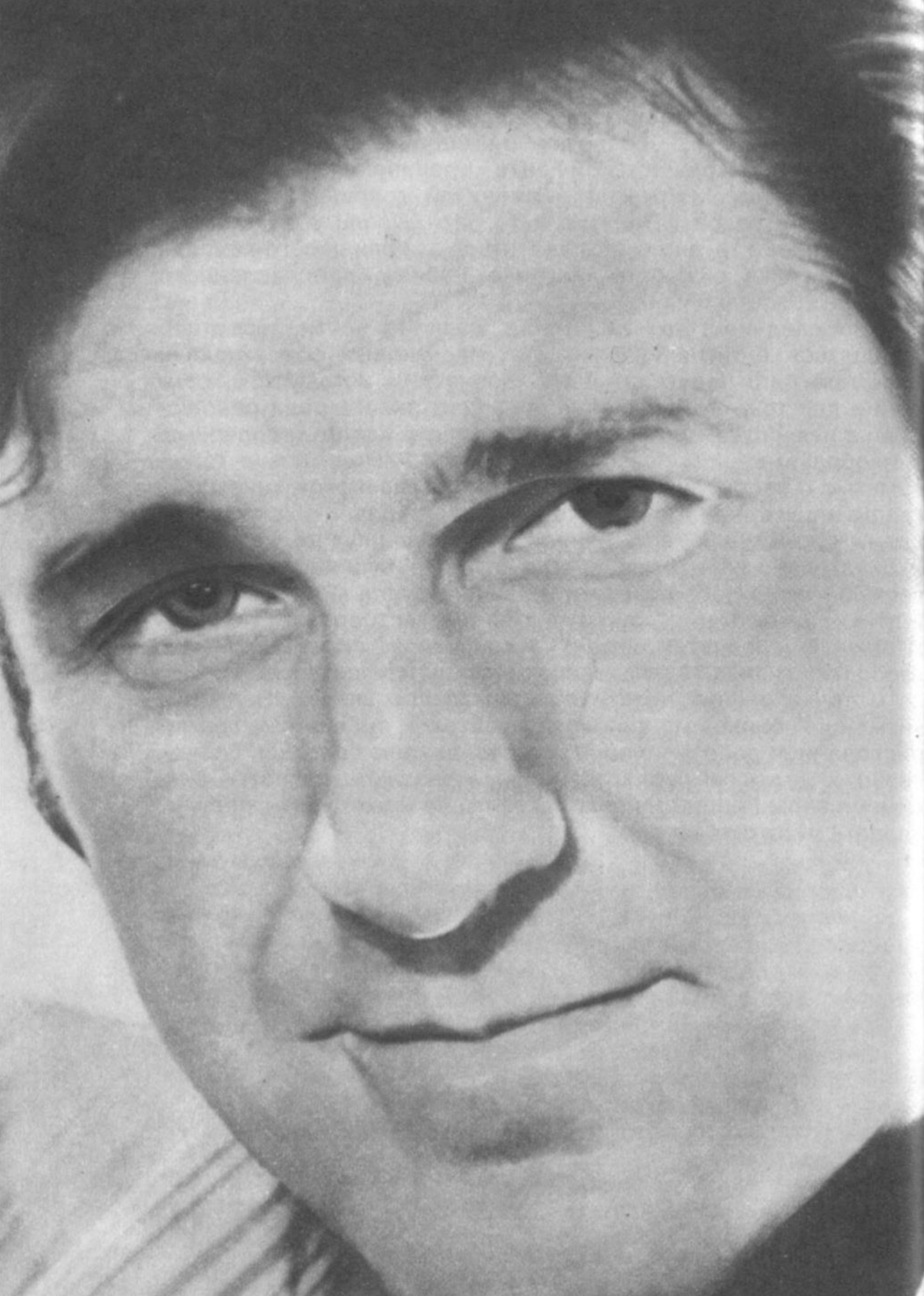
С одним из них мы в свое время встретились в западногерманской ленте «Роза Берндт» (1957), где актеру пришлось «играть» голый зов пола и животную страсть плоти в пределах заданной схемы «черного характера» героя-любовника, преследовавшего героиню и цинично пользовавшегося ее связью с другим. И так как 60-е годы принесли особый спрос на «зов плоти» в коммерческом кинематографе и в предложениях такого рода актер не испытывал недостатка, то удивительно ли, что ему то и дело приходилось отвечать отказом? Тем более что ситуация эта была для него не новой: от картин «розового неореализма» 50-х годов ему также надо было отбиваться. А причина все та же: актер не хотел быть «продуктом потребления» ни там. ни здесь. Правда, и в 60-е годы,

ставшие, по сути, закатом кинематографической судьбы Рафа Валлоне, ему довелось сыграть в разных странах ряд ролей, каждая из которых так или иначе была ему близкой и интересной. Например, в экранизации пьесы Артура Миллера «Вид с моста», «Федре» — современной версии древнегреческой трагедии, в антифашистской ленте «Кардинал», в «Мире Джин Харлоу», драме из жизни знаменитой голливудской кинозвезды 30-х годов... Понятно и то, что бывшему футболисту Рафу Валлоне трудно было отказаться от роли своего земляка и подвижника в спорте Мартино Рубино, прославленного мастера кожаного мяча.

В последние годы имя Рафа Валлоне почти перестало появляться в титрах картин. По его мнению, современный кинематограф перестает быть творческим источником, особенно для тех, кто считает неореализм своего рода революцией в искусстве, сродни тому перевороту, который совершил в изобразительном искусстве Пикассо. Разумеется, с такой памятью о неореализме трудно жить в итальянском кинематографе наших дней. Но остается еще театр, давно уже ставший родным домом для Рафа Валлоне. Подобно блудному сыну, он окончательно вернулся туда, где когда-то начинал свою творческую жизнь. Небольшая театральная труппа «Раф Валлоне» (что ж, имя есть имя), руководимая им, гастролирует по всей Италии, предпочитая играть в маленьких провинциальных городах, которые обделены сценическим искусством.

С точки зрения практически мыслящих людей, Валлоне, «изменив» большому кино ради театра в провинции, затеял рискованное дело — с кино и телевидением бороться бесполезно и даже самоубийственно. Но разве не известен нам символ веры Рафа Валлоне: «все, что не может убить, должно сделать меня сильнее»?

Л. Муратов



БАТА ЖИВОИНОВИЧ

Бата Живоинович дебютировал в кино в 1956 году, когда ему было двадцать три года, маленьким эпизодом в фильме Р. Новаковича «В осажденной крепости» и с того времени сыграл около сотни ролей во всех жанрах. На его счету современные драмы и костюмные боевики, гротесковые комедии и военные эпопеи; зрители видели его в образах трагедийных и комических, романтических и остропсихологических — актер любит разнообразие. Но в историю национального кино он войдет прежде всего своими военными лентами, как «главный партизан» югославского экрана.

В кинематограф Бату Живоиновича привела не какая-нибудь счастливая случайность или неожиданная встреча с режиссером — открывателем молодых дарований. Еще мальчишкой он решил стать актером и с упорством, достойным своих будущих киногероев, добивался поставленной цели. В течение восьми лет он учился мастерству, сначала в актерской школе Нового Сада, а затем в Белградском институте театра, кино и музыки. Творческий путь он начинал профессионалом, будучи единственным актером в Югославии, который окончил оба учебных заведения. С театром у Живоиновича отношения не закрепились. Еще студентом его стали приглашать сниматься — сначала только в эпизодах, вроде эпизода из фильма «В осажденной крепости», где он сыграл безымянного борца против турецкого владычества, потом роли становились все больше и интереснее, а приглашения поступали все чаще.

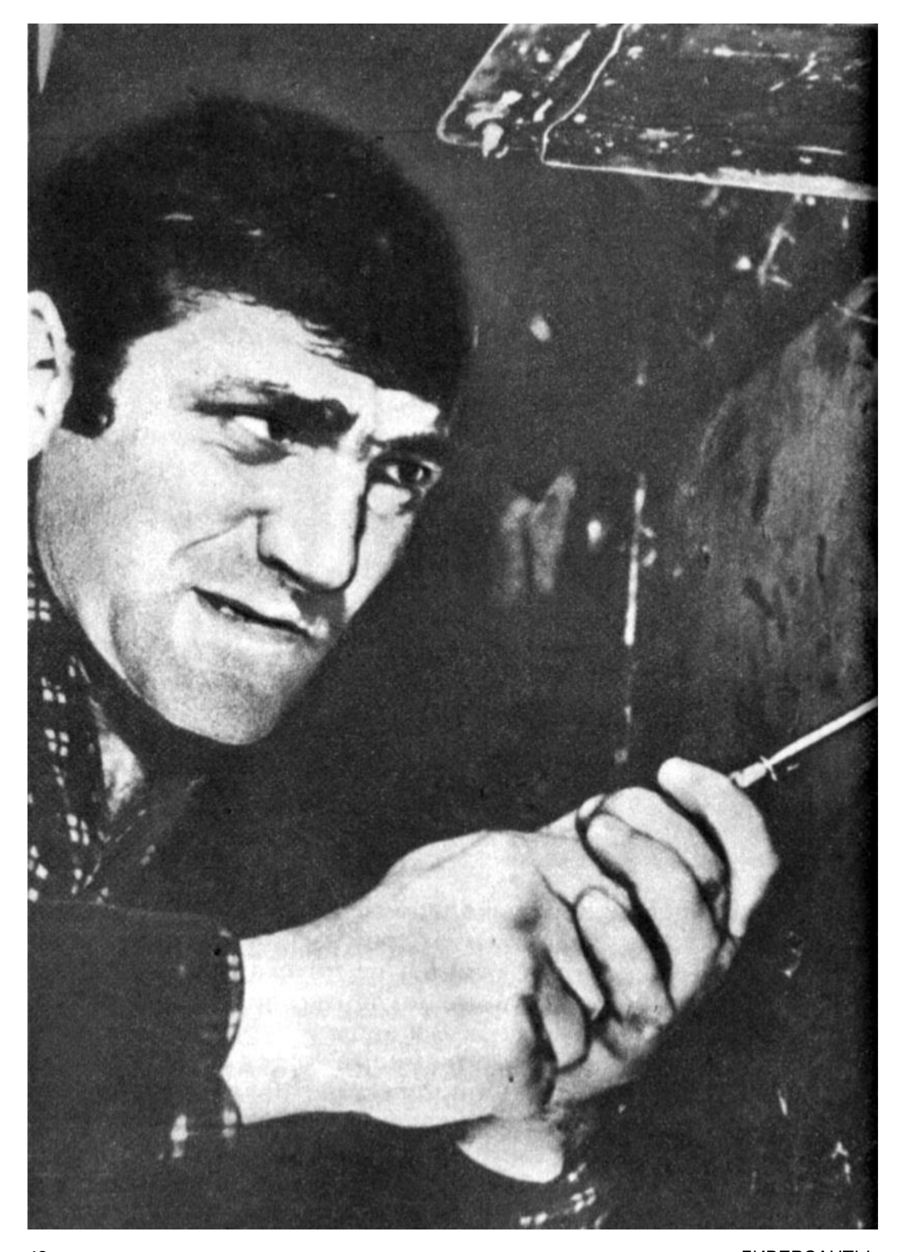
Становление Живоиновича-актера, развитие его экранного образа совпало с утверждением в национальном кинематографе военной тематики. Из года в год, больше чем в половине выпускаемых картин зритель видел растянувшуюся по каменистому склону холма или бредущую по топкому болоту цепочку партизан. Такое пристальное внимание к героическому периоду в истории страны объяснимо. Как пишет кино-



критик М. Черненко, «национальное кино любой страны питается наиболее славными традициями своей истории. И чем гуще по времени эти традиции локализованы, чем важнее они для последующих поколений, тем благодарнее они для искусства». Бата Живоинович нашел свое место в этих фильмах сразу. Актер он, что называется, «фактурный»: высокий, широкоплечий, массивный, с тяжелой челюстью и глубоко посаженными глазами, он кажется рожденным для действия, для боя. Его облик идеально соответствует специфике югославских военных фильмов, которые не случайно называют «партизанскими вестернами». Повествование о героическом сопротивлении народа нашествию фашистских полчищ действительно нередко развивается по канонам ковбойской эпопеи. Тому есть свое обоснование: малочисленным группам



народных защитников приходилось в неравной борьбе с врагом проявлять чудеса мужества, изобретательности и сноровки, которые порой кажутся почти сказочными. Иначе, легендами, не назвать такие ленты, как «Сигналы над городом» или «Диверсанты», — в первой партизанский отряд захватывал оккупированный немцами город и освобождал пленных, в другом горстка бойцов Сопротивления прорывала окружение и по приказу командования уничтожала аэродром. Исключительность обстоятельств, где малейший промах одного мог повлечь за собой гибель десятков и сотен соотечественников, требовала от этих разных, большей частью простых людей — бывших землепашцев, деревенских мастеровых — сверхчеловеческого напряжения сил, открывала невиданные масштабы их самоотверженности и патриотизма.



В этих картинах Бата Живоинович чувствует себя абсолютно уверенно, он находит правду в самых немыслимых ситуациях, непринужденность же его поведения наделяет в свою очередь подлинностью и окружающую среду.

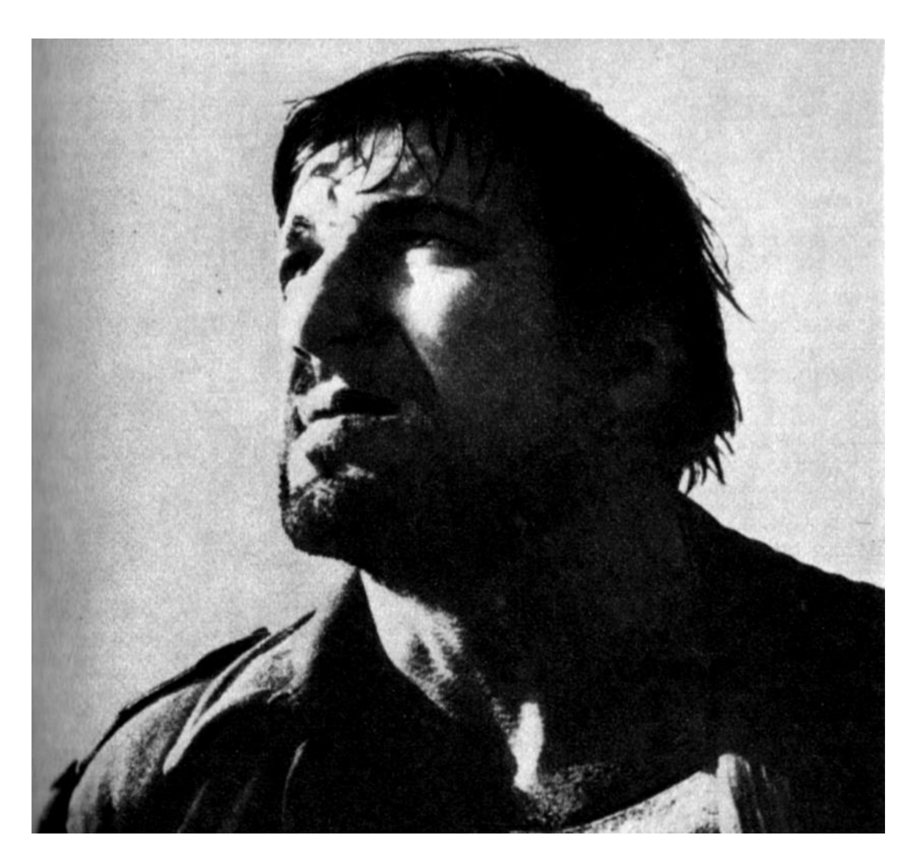
Показателен в этом отношении фильм «Гранатометчики» (в советском прокате — «Отважные», 1973), в котором Бата Живоинович играет в паре с обаятельным Любишей Самарджичем. Фильм, хоть и посвящен военным временам, несколько отстранен от значительности изображаемых событий, режиссер не стремился к верному воссозданию атмосферы и психологии исторического момента. Смысл фильма заключается скорее в воспевании романтической военной дружбы. Закадычные друзья-гранатометчики Джоко (Живоинович) и Ковач (Самарджич) отправляются на задание — уничтожить несколько немецких дотов — приблизительно в таком же приподнято-возбужденном настроении, с каким в погожий летний день горожане выезжают на загородную прогулку. Не глядя по сторонам, весело балагуря, вышагивают они по железнодорожному полотну. «Если появятся фрицы — ну и что, придется им посторониться», — объявляет Джоко напарнику. И действительно, немецким пулеметчикам не остается ничего другого, как «посторониться»: против гранат, брошенных друзьями, у них не находится аргументов. Все это могло бы показаться чуть ли не кощунством, если бы режиссер не дал понять некоторыми ироническими обертонами, что его произведение не претендует на реальное отражение исторических событий, и если бы не взял на главные роли таких замечательных актеров.

В кино для актера достоверность — главное: никакой пластический рисунок роли не заменит непосредственности интонации и импульсивности жестов, а в контрасте с фотографичностью запечатленного мира предметов обнаружится малейшая фальшь поведения. Глядя на Живоиновича в этой роли, убеждаешься, что он — актер истинно кинематографический, виртуоз своего дела. Вспомните, как его Джоко пришивает звездочку к бинту на голове раненого товарища — работа явно непривычна для его сильных пальцев, которые напряжены сейчас больше, чем когда наводят на цель пулемет, он настолько поглощен своим занятием, что даже начинает по-стариковски шевелить губами. Или как, устав после долгого, трудного дня, он борется со сном, как смыкаются отяжелевшие веки, но каким-то сверхчеловеческим усилием воли он заставляет себя не спать, исполнять обязанности часового. Эта не часто встречаемая на экране ежесекундная естественность существования в данном случае формирует образ,

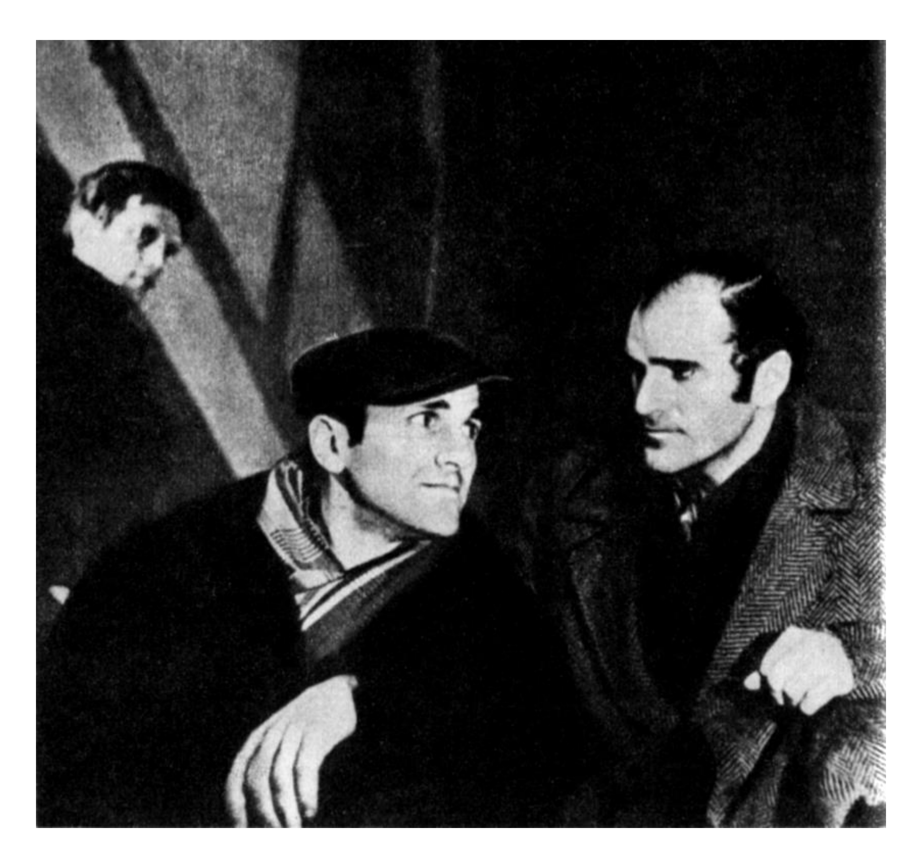


наполняет правдой поступки героя. Совсем, казалось бы, неуместная беспечность, шутливость в моменты смертельной опасности оборачивается уверенностью сильного, закаленного во многих боевых операциях партизана, которому неведомы растерянность и страх. В его силе, как ни удивительно — при такой-то «ковбойской» внешности, — нет ничего от красующихся героев американских вестернов. Она — природный дар, которого он как бы и не замечает, не повод для кичливого самодовольства, а внутренняя бессознательная потребность браться за самые трудные дела. Потому в отношении к худощавому, подростковатому Ковачу Джоко — Живоинович не выказывает снисходительного покровительства, в нем больше отеческой заботы и непринужденной потребности старшего опекать младшего.

«БРАТ ДОКТОРА ГОМЕРА»



В финале фильма потерявшие друг друга во время боя товарищи встречаются уже после войны, в самые первые дни мира. Ковач только возвращается из госпиталя, а Джоко уже в новой форме: теперь он милиционер, хранитель порядка, вылавливает остатки фашиствующих банд, четников. Нашим героям нужно свыкаться с изменившимися ритмами жизни — героические времена кончились. Неуютно им. И хороша, казалось бы, новая форма Джоко, а сидит она на нем как-то неловко — куда хуже, чем та потрепанная куртка, в которой он совершал отчаянно смелые вылазки. И в поезд, везущий возвращающихся беженцев, их недавним защитникам-гранатометчикам не сесть иначе, как изобразив из себя преступника и конвоира, для большей правдоподобности Джоко даже приковывает себя наручниками к мнимому «бандиту». Так и едут



они, скованные одной цепью, и снится обоим опасный бой. Режиссер П. Голубович не углубляется в психологические сложности перехода от войны к миру, он их скорее констатирует, а Бата Живоинович какими-то неуловимыми приемами передает душевное смятение вроде бы и незнакомого с подобным состоянием человека.

Свою лучшую партизанскую роль Бата Живоинович сыграл в известном, многократно награждавшемся фильме А. Петровича «Три» (в советском варианте — «Папоротник и огонь», 1965) и был удостоен премии за лучшую актерскую работу на национальном фестивале в Пуле. Это философское произведение о смерти, о поведении человека в пограничной ситуации, о смысле подвига и предательства. Фильм состоит из трех новелл, объединенных одним героем, партизаном Мило-



шем, которого и играет Бата Живоинович. В первой он становится свидетелем нелепой гибели невинного человека, расстрелянного по наущению смятенной и оттого озлобленной толпы беженцев. Во второй он, спасаясь от преследования немецких карателей, встречает раненого партизана; преследователи не знают, что беглецов стало двое, и, поймав раненого, сжигают его в камышовом шалаше. Так Милош становится свидетелем другой смерти — героической. В третьей новелле Милош — член штаба дивизии, и ему приходится подписать смертный приговор девушке, сотрудничавшей с гестаповцами. Во всех трех новеллах Милош остается наблюдателем, и его мучает эта скованность. Но как ему быть — снять с себя моральную вину пассивного свидетеля, погибнув вместе с тем, кому сострадаешь? Ведь для его героев самое

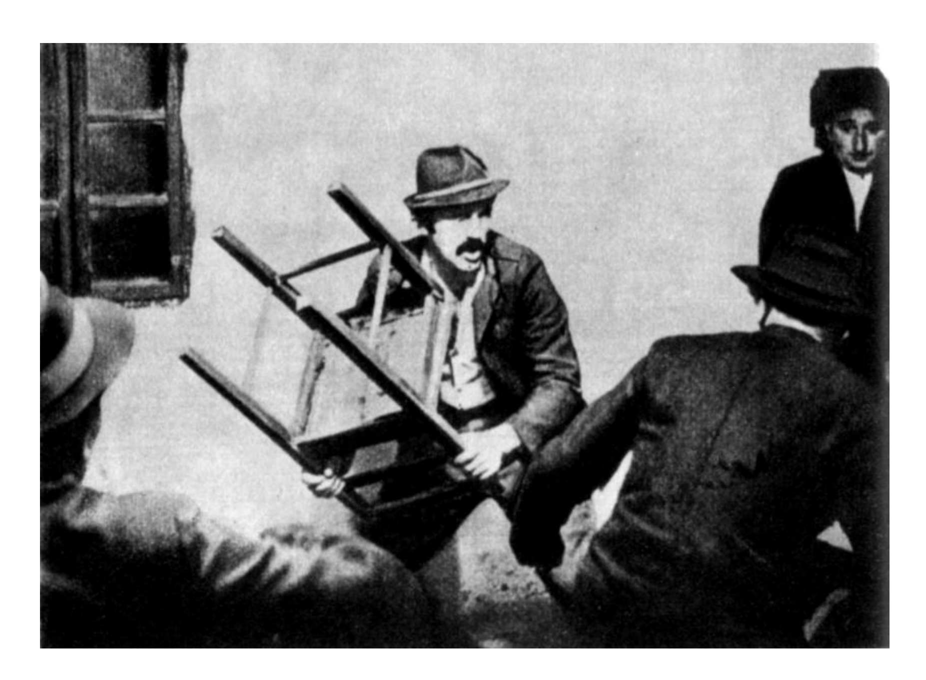
страшное и неприемлемое в жизни — именно бездеятельность. Даже в последнем эпизоде, когда, казалось бы, во власти Милоша решить судьбу девушки, к которой он, кроме всего, испытывает некоторую симпатию, он не свободен более, чем когда-либо, потому что является лишь исполнителем закона, ни для кого не делающего различий. Фильм не дает однозначных ответов, не находит ответа и Милош. Действие картины охватывает четыре года — с 1941-го по 1944-й. Актер определил верную интонацию для каждого эпизода. В первом он еще ошеломлен внезапно нагрянувшим бедствием, всеобщей паникой, звериными инстинктами, пробудившимися в толпе. Во втором — мужественный боец Сопротивления, стремящийся всеми силами выйти из окружения, пробиться к своим. И, наконец, в третьем — много испытавший за эти суровые времена человек, поглощенный тревожными раздумьями. Роль не распалась на три части, хоть сюжетно эпизоды и не связаны. Бата Живоинович прослеживал духовную эволюцию своего героя за военные годы, и к финалу он приходил с тяжким грузом пережитого. Помимо волевых качеств бойца актер на этот раз особо выделил в своем герое и другие: способность не только действовать, но и размышлять, задаваться вопросами о смысле своих действий, о смысле жизни и смерти.

Однако военный репертуар Баты Живоиновича не всегда был столь интересным, случалось ему играть в картинах, бьющих на внешний эффект, откровенно эксплуатирующих популярную тематику. В 1972 году известный режиссер Х. Кравец, автор многих военных приключенческих лент, выпустил на экраны картину «Вальтер защищает Сараево», в которой главную роль руководителя подполья Вальтера сыграл Бата Живоинович. Авторы настолько увлеклись разработкой детективных возможностей сюжета, сплели столь сложную сеть мелких перипетий, что сами в ней запутались, и ради спасения своего детища им пришлось поступаться элементарной логикой, торопить события, в результате чего гибель некоторых персонажей кажется необоснованной, а финальное похищение поезда выглядит цирковой буффонадой. Актер чувствует надуманность сюжетного построения, безразличие авторов к характерам действующих лиц и ведет себя соответственно. Его спокойствие в самых опасных ситуациях на этот раз носит иной оттенок. Герой Живоиновича — легендарный, вездесущий Вальтер — ловко разрабатывал хитроумные и остроумные планы диверсий и не менее ловко их осуществлял, полагаясь не только на свои кулаки и меткий глаз, но и на произвол сценаристов: он знает, что они не дадут его в обиду.



Здесь актер не сливается с персонажем, а, наоборот, отстраняется и даже немного иронизирует. В конце фильма, когда бравурно завершается немыслимая операция — уведен буквально из-под носа у немецкой охраны поезд с горючим, — когда один за другим падают с крыш вагонов оловянные солдатики — неприятели, кажется, что лукавая улыбка актера обращена не только к товарищам по оружию, но и к зрителям, что он подсмеивается над своим героем. В фильме подобного юлка любимец публики может себе это позволить. Сравнивая его с другими актерами, снимавшимися в «Вальтере», убеждаешься, что Живоинович выбрал единственно верный тон и с честью вышел из положения. Опытный Раде Маркович, например, который, как ни странно, отнесся к своей задаче чересчур серьезно, выглядит излишне патетично.

Несмотря на свои успехи в партизанских ролях, Бата Живоинович не хотел оставаться одноплановым актером, он стремился разнообразить свой репертуар. Так, нередко он менял военное обмундирование на потрепанную одежду крестьянина. В монументальной эпопее Велко Булаича «Козара», повествующей об одном из самых героических и трагических эпизодов народно-освободительной борьбы, он сыграл крестья-



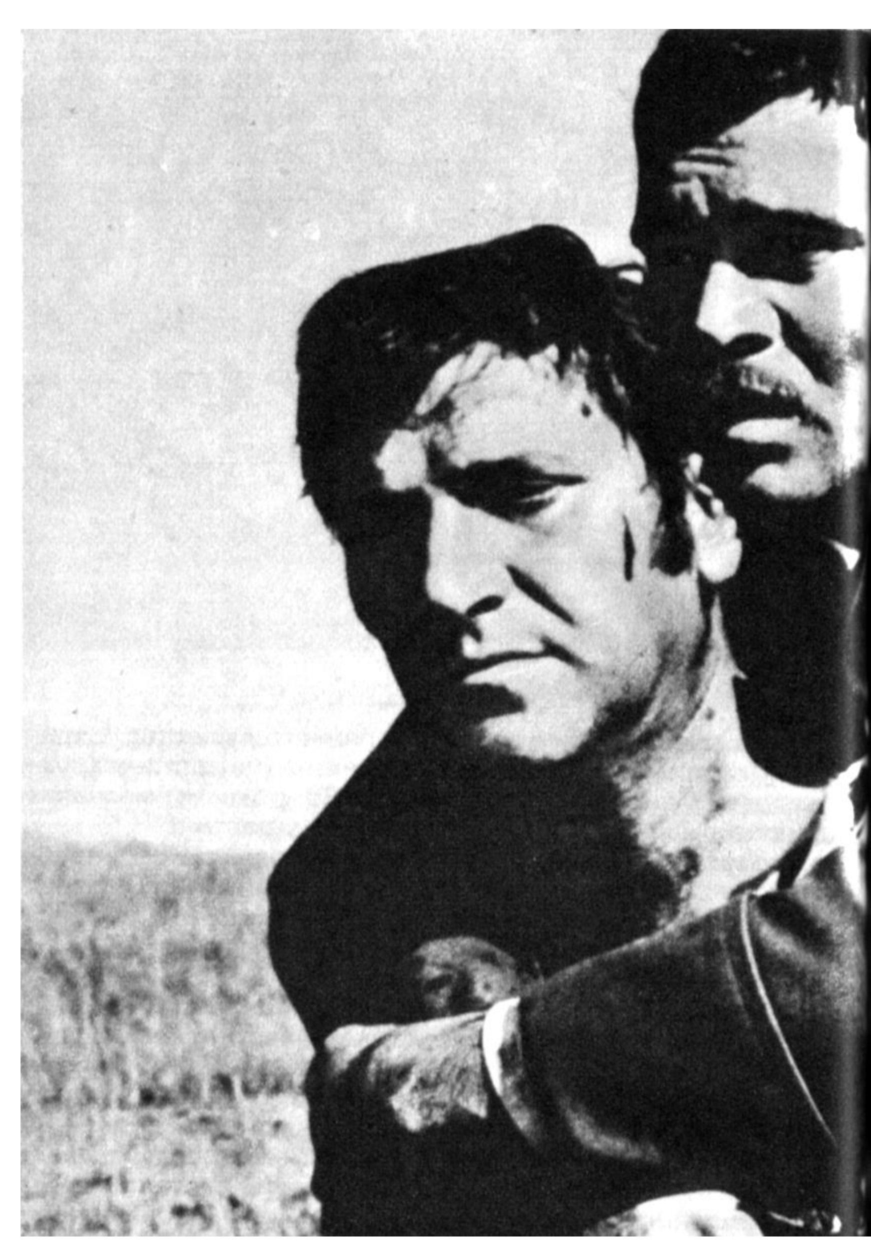
нина Шоргу, спасавшегося у партизан вместе с женой и тремя детьми. Весь фильм тяготел к плакатности, и образ Шорги тоже строился довольно прямолинейно: из бережливого хозяина, никак не хотевшего отдать своего вола в общий котел, он вырастал в сознательного защитника родины. Но у актера были и другие, более интересные народные персонажи. В картине А. Бабая «Береза», повествующей о хрупкой девушке, погибающей в среде простых, грубых людей, актер сыграл лесника Марко, сельского пьяницу и донжуана, живущего вне моральных законов. Только смерть молодой жены пробуждала сознание этого человека от спячки. В получившем международное признание фильме А. Петровича «Скупщики перьев» (другое название — «Я даже видел счастливых цыган»), фильме поэтичном и вместе с тем суровом, лишенном какой бы то ни было таборной экзотики, Живоинович сыграл цыгана Мирта, уже немолодого человека, влюбленного в свою юную падчерицу. Актер удивительно преобразился, от его привычной собранности не осталось и следа. Этот грязный, опустившийся цыган, зарабатывавший себе на жизнь собиранием перьев, пребывал в заторможенных, хмельных ритмах, и только вспышка ревнивой ярости открывала огонь,

«БЕРЕЗА»



который таился в душе этого потерянного существа. Сходную судьбу и сходный характер сыграл актер и в картине К. Ангеловского «Мы прокляты, Ирена», где в угрюмом, молчаливом горце открыл способность к неистовой страсти.

Несмотря на разноплановость сыгранных Живоиновичем ролей — целеустремленный, мужественный боец и проматывающий жизнь цыган, — в них можно увидеть и скрепляющую нить: цельность характера, монолитность натуры. Герои «Березы» и «Скупщиков перьев», при всех их объективных моральных изъянах, сами никакой неполноценности не ощущали, они жили простыми, природными инстинктами и других путей не ведали. То же самое относится и к «активно отрицательным» персонажам актера — вспомнить хотя бы пройдоху-адвоката Новаковича из фильма «До войны» (в советском прокате — «Опечаленная родня») или зловещего палача из картинны «Дервиш и смерть». Такова природа таланта, да и типажность Живоиновича. Душевная неуравновешенность, раздвоенность сознания его героям, как правило, чужды. Показательно, что в картине «Противник» — осовремененной экранизации повести Достоевского «Двойник», осуществленной одним из режиссеров югославской «новой волны»



«СУТЬЕСКА»



Ж. Павловичем, где Бате Живоиновичу и пришлось играть «раздвоение», актер не справился с возложенной на него задачей: две ипостаси героя, сотрудника небольшой редакции Антича, оставались слишком обособленными, не сливались в один образ.

Надо признать, что по своей художественной значимости персонажи сомнительных нравственных устоев не равноценны тем героическим образам, которые Бата Живоинович создал за годы работы в кино. Безусловно, играя соблазнителя в картине «Лгунья» или того же алчного адвоката в «Опечаленной родне», актер оставался правдив в каждом слове и каждом жесте, что лишний раз подтверждает его крепкий профессионализм. Ему не мешали благородные складки у рта и волевой подбородок, но... и не помогали, на его месте в таких случаях мог быть и кто-нибудь другой, присутствие именно Баты Живоиновича здесь не обязательно. Он сам знает это и потому, после безусловно полезных для себя, как и для всякого актера, опытов ролей другого плана, всегда возвращается к героическим ролям, в которых его психологические данные получали максимальную выразительность.

Когда режиссер С. Делич решил снимать фильм «Сутьеска» (другое название — «Пятое наступление») — о крахе задуманной гитлеровцами в 1943 году, после поражения на Неретве, операции по разгрому партизанских отрядов, он пригласил для участия в съемках многих крупнейших отечественных и иностранных кинематографистов: лучшего югославского оператора Томислава Пинтера, композитора Микиса Теодоракиса, из актеров — англичанина Ричарда Бартона, гречанку Ирен Папас, а также ведущих актеров югославского кино: Милену Дравич, Раде Марковича, Берта Сотлара. И конечно, не забыл он и Бату Живоиновича. В этой картине как бы сфокусировались все темы и черты тех героев партизанского движения, которых Живоинович сыграл в других фильмах, здесь они приподняты и укрупнены монументальным стилем картины. Партизан Никола — Бата Живоинович, который был здесь человеком для самых ответственных и опасных поручений, помощником главнокомандующего Тито, один отправлялся в разведку и вел солдат в атаку, устанавливал контакты с местным населением и переносил раненых. Впрочем, все это актер делал на экране уже не раз и не два. столь же просто и достоверно. В отношении героя Баты Живоиновича новизна заключалась в другом: взаимосвязью эпизодов фильм обнажал смысл сквозного образа Баты Живоиновича, созданного совокупностью его военных лент. Все гибли вокруг Николы: подрывался на мине верный друг, умирала на

операционном столе жена Вера, травили собаками совсем еще мальчишку партизана Шимо, падали рядом атакующие бойцы; и только Николу не брали ни пуля, ни штык. В фильме «Вальтер защищает Сараево» неуязвимость герою гарантировали авторы, в соответствии, впрочем, с легковесным жанром. «Сутьеска» доказывала обоснованность его бессмертия: горой Живоиновича не мог умереть потому, что он — воплощение народных представлений о героизме, он — человек, для которого подвиг — не истерический взрыв, где мужество соединено с отчаянием, а просто стихия, способ существования на войне, не событие, но состояние. Скажи ему кто-нибудь после выполнения очередного задания, что он герой, — он отмахнется. На экране могут погибнуть те, для кого отважный поступок — случайность или искупление слабости. Если бы погиб персонаж Баты Живоиновича, с его смертью рухнула бы вера в победу. Потому он всегда живой, всегда впереди, этот «Джон — Ячменное зерно» югославского кинематографа. Он герой — народный, и судьба его с народом — одна.

Е. Янушевич



МАРИЯ КАСАРЕС

«...Мария Касарес говорит, кричит, голос ее дрожит, она вся трепещет, впав в состояние транса, который уже заставлял содрогаться зрителей... при ее появлении на сцене театра Матюрен. Слезы текут по ее щекам, голос прерывается рыданиями. Призыв к Эртебизу отзвучал... «Стоп!» Но обычный приказ не нарушает тишины. Жан Кокто удаляется потрясенный... «Какая актриса!» — шепчет он».

Съемочный эпизод, описанный в очерке Лепроона о Кокто, относится к 1949 году — поэт снимает заключительную сцену своего «Орфея» в развалинах старинной офицерской школы, разрушенной немецкими бомбардировщиками. Съемка ночная: белый свет прожекторов должен усилить ощущение пустынности, придать трагической натурной декорации некую ирреальность. Залы Сен-Сирского училища, хранящие следы бомбежек и пожаров, стены без потолков, старые плиты лестницы с пробившейся сквозь трещины травой — это по фильму «зона мертвых», своего рода перевал в потусторонний мир.

Мария Касарес играет Смерть, посланную Орфею в облике таинственной Принцессы. В начале фильма это просто незнакомка в черном платье. Невозмутимая, стремительная, энергичная, она наделена непостижимой властью, поражающей воображение Певца. По ее знаку поднимается попавший под колеса мотоцикла, только что, на глазах Орфея испустивший дух поэт Сегест. Потом она, такая элегантная и современно деловая, спокойно входит в глубь зеркального трюмо, уводя за собой и мертвеца и двух убийц-мотоциклистов, превратившихся в конвойных. Так же бесстрастно она слушает загадочные фразы, которые передает приемник в ее черном лимузине. Они бессмысленны, однако, по признанию Орфея, он отдал бы всю жизнь и все свои поэмы, лишь бы создать одну из таких фраз...

В сложной метафорической поэтике Кокто миф — форма исповеди. Персонажи-маски призваны воплотить интимную



жизнь духа. Так, в маске Смерти совместятся постоянные темы творчества Кокто: поэзия — и рок, судьба; тяга поэта к запредельному; бессмертие поэта; смерть — умирание, уничтожение физического тела, и многократная смерть — обновление души, источник поэтического вдохновения.

«Земные» эпизоды фильма перенесены из древней Фракии, где жил мифический Орфей, в Париж XX столетия. Принцесса, разъезжающая по Парижу в черном лимузине, и ангел смерти Эртебиз, ее шофер, по замыслу Кокто — «чиновники», посланцы высших сфер. Власть им дана лишь при условии контроля и суровой дисциплины. «Отсюда, — говорила Касарес, — строгость и замкнутость персонажа».

Другой лик Смерти — нежность, жертвенное женское начало. Орфей не сразу понимает, что Принцесса — его смерть и

вместе с тем его запредельная любовь. Зато она отлично сознает природу чувства, которое приводит ее по ночам к постели спящего, толкает на убийство Эвридики и заставляет жертвовать собой ради бессмертия Певца. Драма любви находит разрешение в финальном эпизоде, с которого мы начали рассказ: Смерть заклинает, требует, приказывает Эртебизу помочь ей в трудном и к тому же беззаконном деле воскрешения Орфея. Он только что убит (вакханки, растерзавшие, согласно мифу, безутешного певца, в фильме заменены толпой враждебных автору поэтов-анархистов и их беснующихся размалеванных подружек).

Когда все кончено и возрожденный, получивший дар бессмертия Орфей вновь, как в начале фильма, входит в комнату, где его поджидает Эвридика, лицо Принцессы освещает ясная, усталая улыбка: жертва принесена. Теперь осталось только расплатиться — за ней и Эртебизом уже посланы зловещие мотоциклисты-конвоиры... Нужно заметить, что Мария Касарес на редкость точно ощущает исповеднический нерв поэзии Кокто. Именно это ощущение реальности страданий, вызвавших к жизни поэтически условную, иносказательную образность картины, и придает ее игре такой трагический накал.

Достраивая миф, вводя в историю Орфея новый персонаж — Принцессу-Смерть, Кокто попутно снизил, перевел чуть ли не в фарсовый регистр мотив супружеской любви Певца и Эвридики. Назойливый и суетливый ритм дневных забот, мелкие ссоры, отрешенный взгляд Орфея — это и есть, по фильму, счастье с Эвридикой. Кокто дает понять, что таково вообще супружеское счастье: жизнь и поэзия разделены. Орфей-поэт должен бежать от человеческой любви. Он грезит Смертью, вне которой нет бессмертия и мифа. И вот его мечта реализуется...

Выбор Марии Касарес на роль Принцессы-Смерти был продиктован этой основной коллизией «Орфея». Ее испанский трагедийный темперамент, многозначительный и пристальный взгляд светлых глаз, замкнутость, за которой ощутима гипнотическая сила, были необходимы автору картины. Мария Касарес — и рядом с ней хорошенькая, однозначная простушка Эвридика — Мари Деа: кто смог бы, видя это, усомниться в превосходстве запредельного...

Сергей Юткевич, вспоминая впечатление, произведенное на него образом Смерти в исполнении Марии Касарес, сравнил ее игру с поэзией Федерико Гарсиа Лорки. Сравнение не случайное. Дело не только в том, что низкий, странный тембр ее голоса, ритмы и пластика движений напоминают о неисто-

вой бесслезной страстности стихов великого испанца. Образ, который создала актриса, многомерен. В нем преломились и фольклорные традиции испанского театра, и свойственная ее народу вера в чудо, в реальность мифа.

Мария Касарес родилась 22 ноября 1922 года в Ла Корунья — портовом городе на побережье Атлантического океана. В годы гражданской войны в Испании ее отец, Сантьяго Касарес Кирога, занимал министерский пост в правительстве Республики. Вступление в Мадрид франкистских войск вынудило его бежать с семьей в Париж. Здесь будущая актриса встретила вторую мировую войну, пережила фашистское нашествие.

Увидеть родину ей довелось лишь много лет спустя, когда в Испании со смертью генерала Франко изменился политический режим. В 1976 году «великая испанка», как теперь называют Касарес, выступила на сцене театра «Рейна Виктория» в пьесе Рафаэля Альберти «Черное пугало». Ее приезд на родину и появление в пьесе поэта-эмигранта, чье творчество до последнего времени оставалось под запретом, были восприняты в демократических кругах сегодняшней Испании как важное и обнадеживающее событие. Журналы сообщали, что на первом представлении спектакля, закончившемся политической манифестацией, Марии Касарес была устроена овация. Этот большой успех, по словам театральных критиков, заставил вспомнить атмосферу довоенных выступлений Маргариты Ксиргу — прославленной трагической актрисы, первой исполнительницы ролей в пьесах Лорки и Альберти.

В 1940 году, когда нацисты заняли Париж, Мария Касарес была студенткой драматического отделения Парижской консерватории. Доучиваться ей пришлось при оккупантах: консерваторию она окончила в 1942 году, в самый глухой период гитлеровского владычества. В том же году двадцатилетняя Мария дебютировала в маленьком театре «Матюрен» в трагедии ирландского драматурга Джона М. Синга «Дейрдре — дочь печалей», написанной еще до первой мировой войны. Спектакль сразу показал ее актерские возможности. В годы войны она сыграет на подмостках «Матюрен» главные роли в пьесах Ибсена («Строитель Сольнес»), Камю («Недоразумение»), Тургенева («Провинциалка»). Но еще раньше ей предложат сняться в фильме Жака Превера и Марселя Карне «Дети райка» (1943—1945).

Кинематографический дебют Марии Касарес казался поначалу столь же многообещающим, как и ее дебют в театре. Правда, на этот раз масштаб успеха был обусловлен прежде всего обстоятельствами выступления. «Дети райка» — один



«ДЕТИ РАЙКА»



«ДЕТИ РАЙКА»





из самых знаменитых фильмов в мировом кино. Богатство его тем и образов, мастерство режиссуры, красота изобразительных решений, великолепный ансамбль исполнителей десятки раз описаны и проанализированы в искусствоведческих работах. Он обошел все страны мира, дважды демонстрировался на международных кинофестивалях и в самой Франции имел на редкость долгую, счастливую прокатную судьбу.

Наши читатели, должно быть, тоже помнят этот фильм: у нас он демонстрировался сравнительно недавно, в конце 60-х — начале 70-х годов. Две его серии «Бульвар Преступления» и «Человек в белом» охватывают целую эпоху жизни театрального Парижа 40-х годов прошлого века. В центре картины образы двух выдающихся актеров того времени: Фредерика-Леметра (Пьер Брассёр) и мима Дебюро (Жан-Луи Барро). Действие развивается на сцене, за кулисами театров, в зрительных залах и на улицах предреволюционного Парижа. История сливается с легендой и фантазией; рядом с героями, действительно существовавшими, живут, влюбляются, страдают вымышленные персонажи: красавица Гаранс (Арлетти), ее сиятельный любовник граф де Монтрё (Луи Салу), маленькая артистка пантомимы Натали (Мария Касарес).



Один французский киновед назвал роль Натали неблагодарной. Действительно, Марии Касарес пришлось играть не только безответную любовь, но и любовь, не вызывающую авторских симпатий. По фильму Натали — подруга детских лет Батиста Дебюро, его бесцветная партнерша и добродетельная нелюбимая жена. В реалистической или хотя бы просто бытовой картине такая женская судьба могла бы стать предметом обстоятельного актерского анализа. В «Детях райка» система ценностей иная. Здесь персонаж одновременно и реальный человек, и маска, воплощающая жизненную роль. Роль Натали трудна и, более того, неблагодарна примерно так же, как неблагодарна и трудна роль Эвридики у Кокто. Жена Батиста — воплощение житейской прозы. Чтобы сыграть ее, Марии Касарес было необходимо поступиться элегантностью и внутренним огнем: страсть Натали назойлива, но анемична.

Актриса, несмотря на молодость, сумела подавить свой темперамент как бы без усилий. Стушевываясь, отступая в тень перед блистательной Гаранс, она использовала легкие, едва заметные «снижающие» краски. Наивные, чуть отдающие провинциальностью воланчики на платье; капор немножко не

к лицу; сияющие кроткие глаза, вечно прикованные к бедному Батисту; упорное и неотступное смирение, без слов взывающее к жалости, — такая Натали должна была, конечно, победить в житейском поединке и проиграть как персонаж легенды, романтического мифа.

Съемки «Детей райка» начались в августе 1943 года. К июню 1944-го фильм был практически готов, но режиссер сумел задержать его в производстве до освобождения Парижа. Премьера состоялась за два месяца до окончания войны, 9 марта 1945 года, в торжественной, праздничной обстановке.

Участия в «Детях райка» было достаточно, чтобы Мария Касарес стала одной из признанных актрис «престижного кино». Несколько месяцев спустя, когда выходит фильм Брессона «Дамы Булонского леса», имя недавней дебютантки уже широко известно. Вскоре ее увидят в киномелодрамах Андре Кайатта «Роже-ла-Онт» и «Реванш Роже-ла-Онта» (1946), затем, после нескольких проходных фильмов, в разрекламированной, нашумевшей, вызвавшей бурную полемику «Пармской обители» Кристиана-Жака (1948).

Над главной — очень трудной — ролью в фильме «Дамы Булонского леса» Мария Касарес работала почти одновременно со съемками в «Детях райка». Образы были прямо противоположными: кроткая Натали — и гордая, неистовая в ненависти и любви, лелеющая свою месть аристократка, госпожа Ла Помере. Сюжет, заимствованный из романа Дени Дидро «Жак-фаталист и его хозяин», казалось бы, давал актрисе материал жестоко драматичный, близкий ее темпераменту. Однако замысел Брессона был иным. Марии предстояло сыграть женщину, всеми поступками которой движет страсть. Но сыграть так, чтобы ее переживания не заражали зрителей, а только послужили поводом для размышлений: фильм должен был не «оживить» героев, а выразить дух, атмосферу, стиль литературного первоисточника.

Если читатель помнит, у Дидро историю маркизы де Ла Помере, женившей своего любовника-аристократа на падшей женщине, рассказывает Жаку и его хозяину трактирщица. Эта история — своего рода фаблио, побасенка, которую все время прерывают то муж словоохотливой трактирщицы, то ее слуги, то не вовремя приехавшие постояльцы. Наконец вечером, прихватив несколько бутылочек шампанского, она является, чтобы закончить свой нравоучительный рассказ: позорный брак, подстроенный маркизой, оказался неожиданно счастливым; месть, таким образом, не удалась...

Брессон снимал свой фильм в период оккупации, когда возможность говорить со зрителем о современности была



«ПАРМСКАЯ ОБИТЕЛЬ»



исключена. В поисках тем французское киноискусство обращалось к культурному наследию прошлых эпох. Это, по-видимому, обусловило и выбор философского романа XVIII века, и главную идею постановки: дать кинематографический эквивалент стилю и мышлению французского писателя эпохи Просвещения.

«Я больше всего заботился о том, чтобы отстраниться от изображаемых событий. И я прилагал все усилия к тому, чтобы заставить зрителя увидеть моих персонажей, как того требует Расин, другими глазами, а не так, как мы обычно смотрим на людей, которых видим вблизи себя», — объяснял режиссер. Решение этой задачи, затрудненное еще и тем, что в фильме все события даны «впрямую», в настоящем времени (нет ни рассказчицы, ни ее слушателей), требовало от актеров очень большого напряжения.

Сниматься у Брессона было тяжело. Рассказ Марии Касарес об ощущениях, которые она испытывала на съемках, достаточно красноречив. Вот что она писала почти два десятилетия спустя: «Робер Брессон хотел бы играть все роли, регулировать освещение, кадрировать, сам шить костюмы, сам изобретать моды и готовить реквизит. Я подозреваю, что ему

хотелось бы превратиться в кинокамеру и в осветительные приборы. На съемочной площадке это настоящий тиран, он хочет подменить все и всех, требует точности до миллиметра, требует, чтобы реплики произносились именно с такой-то интонацией, чтобы актер поднимал взгляд строго определенным образом, даже если это ему неудобно. Наконец, мне кажется, что он желал бы иметь актеров в разобранном виде, чтобы их можно было собирать, как машины, именно в тот момент, когда им надо явиться перед камерой. Я помню, как в течение двадцати минут он разгуливал передо мной, повторяя коротенькую фразу, которую мне предстояло произнести, причем произнести как бы непроизвольно. Вот эта фраза: «Ах, Жан, как вы меня напугали!» И я никогда не забуду, как он искал интонацию, чтобы в момент съемки вложить ее в меня уже совсем готовой. Но чем же, в таком случае, становится актер? Роботом, марионеткой?»[1]

Не правда ли, каким горячим, неперегоревшим чувством проникнуты эти язвительные строки, опубликованные на страницах «Синема-63» в подборке, посвященной творчеству Брессона. «Никто, — чистосердечно признается Касарес, — не вызывая у меня такой ненависти, как Робер Брессон во время съемок...»

Напомним — ради справедливости, — что фильм Брессона стал классическим произведением французского кино, а исполнение Марии Касарес даже придирчивые современники считали образцовым. Рационализм Дидро, его аналитическая отстраненность в обрисовке человеческих страстей, переданные в экранном действии с продуманным и точным мастерством, определили стиль ее игры. Но творческую индивидуальность Касарес недаром называют мощной, огненной. Замедленный и суховатый ритм картины лишь сдерживал — и в то же время оттенял рвущуюся наружу чувственную страсть, порывы бурного отчаяния, мрачную решимость героини.

Парадоксально, что неординарная фигура госпожи Ла Помере стала для ординарных авторов экранных мелодрам неким клише, с которого «спечатывались» роли, предназначавшиеся Марии Касарес. В 1946—1950 годах она сыграла несколько таких ролей — их непременным элементом было сочетание коварства, мстительности и стихии темной страсти.

Более интересным было предложение сыграть в кино одну из героинь Стендаля. В 1947 году Кристиан-Жак, опытный и

---

[1] Цит. по кн.: В. Божович. Современные западные кинорежиссеры. М., 1972, с. 92.



необычайно плодовитый режиссер, отснявший уже не один десяток фильмов, решил экранизировать роман Стендаля «Пармская обитель». Предвидя неизбежные нападки стендалистов, он выступил еще до съемок со статьей, где объяснял, что «проникался духом Анри Бейля терпеливо, честно, скромно». Два путешествия в Италию, чтение многотомных комментариев к Стендалю, длительные «мечты» о персонажах знаменитого романа упоминались как свидетельства почтительного отношения к оригиналу. Гарантией интеллигентности задуманного предприятия должно было служить и приглашение актеров, уже заслуживших репутацию интеллектуалов: Жерар Филип — Фабрицио дель Донго и Касарес — Джина Сансеверина, так сказать, обеспечивали марку качества.

Фильм «Пармская обитель» отличался постановочным размахом. Съемки шли в Риме. Итальянские пейзажи, старинные палаццо и музейный реквизит, наконец, редкая по тому времени длина картины (две серии) — все было призвано доказать добросовестность экранизации даже в том случае, если ее сочтут несколько вольной.

Расчет был верным и принес свои плоды. По выходе фильм Кристиана-Жака имел, что называется, большую прессу.

О нем писали видные ученые — исследователи Стендаля и самые известные кинокритики Франции. Первые обвиняли режиссера в историческом невежестве, банальности, искажении духа, стиля, «воздуха» произведения Стендаля. Вторые — в их числе Андре Базен, Жорж Шарансоль — решительно высказывались за экранизацию, которая «открыла зрителям глаза» на приключенческую сторону романа, хотя и не достигла его глубины. В полемику включился Луи Арагон. Любитель и знаток Стендаля, он находил, что неразумно требовать от фильма точного соответствия роману: «Гораздо важнее обратить внимание на то, какой большой актер в этом фильме Жерар Филип, сколько внутреннего огня у Марии Касарес, а стендалевские это характеры или нет — дело другое».

В характерах была, конечно, доля маскарадности — нечто от простодушной и мечтательной романтики «плаща и шпаги». Сценарий, выстроенный по испытанным рецептам коммерческого романтизма, требовал от актеров некой обобщенной и условной страстности, порыва, которому Кристиан-Жак умело придал действенные формы. Жерар Филип восхищал режиссера тем, что, отказываясь от дублеров, спускался по канату с восемнадцатиметровой высоты, бился на шпагах и, впервые сев в седло, скакал на лошади с грацией прирожденного наездника. Мария Касарес была змеисто-элегантной на балах, величественной в сценах с принцем, деловитой с Моска, неистовой, молниеносно зажигающейся в гневе. Она сумела выразить «активное страдание», бурный душевный ритм своей мятущейся и энергичной героини, не погрешив против художественного вкуса. Конечно, образу недоставало исторической конкретности, психологического углубления. Режиссер так стремительно нагромождал события и внешние эффекты, что вся история мучительной любви, возникшей в сердце герцогини, укладывалась в несколько картинок: Джина Сансеверина и Фабрицио на верховой прогулке; в лодке — одни среди сияющего моря; они же в церкви; за обеденным столом; в упоительном вальсе на балу у пармского тирана. Актрисе оставалось только компенсировать эту открыточно-безликую скороговорку неудержимой, безотчетно радостной улыбкой, мгновенно освещающей лицо прекрасной герцогини при появлении племянника... Нужно признаться, что порой искренность ее вспышек, «буря чувств» кажутся даже неуместными в искусственной и безмятежной атмосфере фильма приключений...

Кристиан-Жак еще монтировал свой фильм, когда в театре «Ноктамбюль» состоялось совместное выступление Жерара



«ТЕНЬ И СВЕТ»

Филипа и Марии Касарес в пьесе Анри Пишетта «Откровения». Филип играл Поэта, Касарес — его Любимую. Идею этой постановки они привезли из Рима, со съемок «Пармской обители». Жерар, трудно сходившийся с людьми, общался между съемками только с Марией Касарес, которую знал раньше по театру «Матюрен». Несколько месяцев, проведенных в Риме, сделали их настоящими друзьями. В кинематографе они больше уже не встретятся. Зато в театре будут часто играть вместе. Впереди годы их работы у Жана Вилара: Авиньонские фестивали, парижские спектакли TNP (Национального народного театра) в огромном, перестроенном Виларом зале дворца Шайо, гастрольные поездки по провинции и за границу. Пока что после «Откровений» их пути на время разойдутся. Мария Касарес будет играть в труппе Мадлен Рено — Жана-Луи Барро, в театрах «Эберто», «Мадлен», затем на два сезона станет актрисой «Комеди Франсэз». В ее репертуаре этих лет пьесы Камю и Сартра, «Дон Жуан» Мольера, «Карета святых даров» Проспера Мериме, роль Жанны д'Арк в «Мистерии о милосердии Жанны д'Арк» Шарля Пеги, сыгранная с большим успехом на Лионском театральном фестивале 1952 года.

В кино для Касарес, пожалуй, самым плодотворным был 1949 год. Кроме «Орфея», где она сыграла свою лучшую кинематографическую роль, в том же году был снят, а в следующем вышел на экраны короткометражный фильм Алена Рене «Герника» — по известному произведению Пикассо. Мария Касарес читала в нем за кадром напевные и скорбные стихи Поля Элюара — поэтический реквием двум тысячам погибших в Гернике в солнечный день 26 апреля 1937 года. Герника, древняя столица басков, в XX веке — маленький провинциальный городок на склонах Пиренейских гор, была за несколько часов разрушена дотла немецкими бомбардировщиками. Все жители, среди них много женщин и детей, погибли под развалинами домов.

Пабло Пикассо написал свое трагическое полотно сразу же после злодеяния фашистов, потрясшего весь мир своей бессмысленной жестокостью: баски держались в стороне от политической борьбы, их город не имел ни стратегического, ни промышленного значения. Герника была первой беззащитной жертвой тоталитаризма, началом эры массовых «немотивированных» убийств. Художник выразил этот взорвавшийся, обрушившийся ужас агонией разорванных предметов, форм, безмолвным криком фантастических фигур — образом светопреставления, вселенского кошмара. Двенадцать лет спустя, когда снимался фильм, за апокалипсическими символами

«Герники» Пикассо стояли миллионы мирных жертв фашизма и войны, кошмар концлагерей, атомная бомбардировка Хиросимы. Голос Марии Касарес — тоскующий и тихий голос скорби, медлительного размышления, вел основную тему фильма — памяти и боли. Этот печальный, трепетный и мерный голос, произносящий строфы Элюара, то отступал перед документальной фонограммой падающих бомб, надсадного сухого лая пулеметов, то снова возникал из наступившей тишины. Крупные планы морды разъяренного быка, запрокинутых, искаженных криком лиц, бьющегося в конвульсиях железного коня — фрагменты полотна Пикассо — «монтировались» с голосом, читающим стихи в сопровождении рояля. Перекликаясь с музыкальными фразами, словно ища опоры в их гармонии, голос Марии Касарес вносил в жестокие видения художника призвук пророчества, которое сбылось, и памяти, взыскующей надежды.

Чтение поэтического текста в фильме «Герника» — последняя значительная кинематографическая работа Марии Касарес. В 1950 году она снялась в весьма посредственной картине «Тень и свет», после чего наступил долгий перерыв — до «Завещания Орфея» (1959), где семидесятилетний Жан Кокто, играющий себя — Орфея, встречается в одном из эпизодов с Принцессой-Смертью. Этим лирическим штрихом — воспоминанием о роли, сыгранной десятилетие назад, закончилась экранная карьера одной из лучших театральных актрис Франции. В фильмах последующих лет Мария Касарес уже не появлялась.

Чем объяснить уход актрисы из кино?

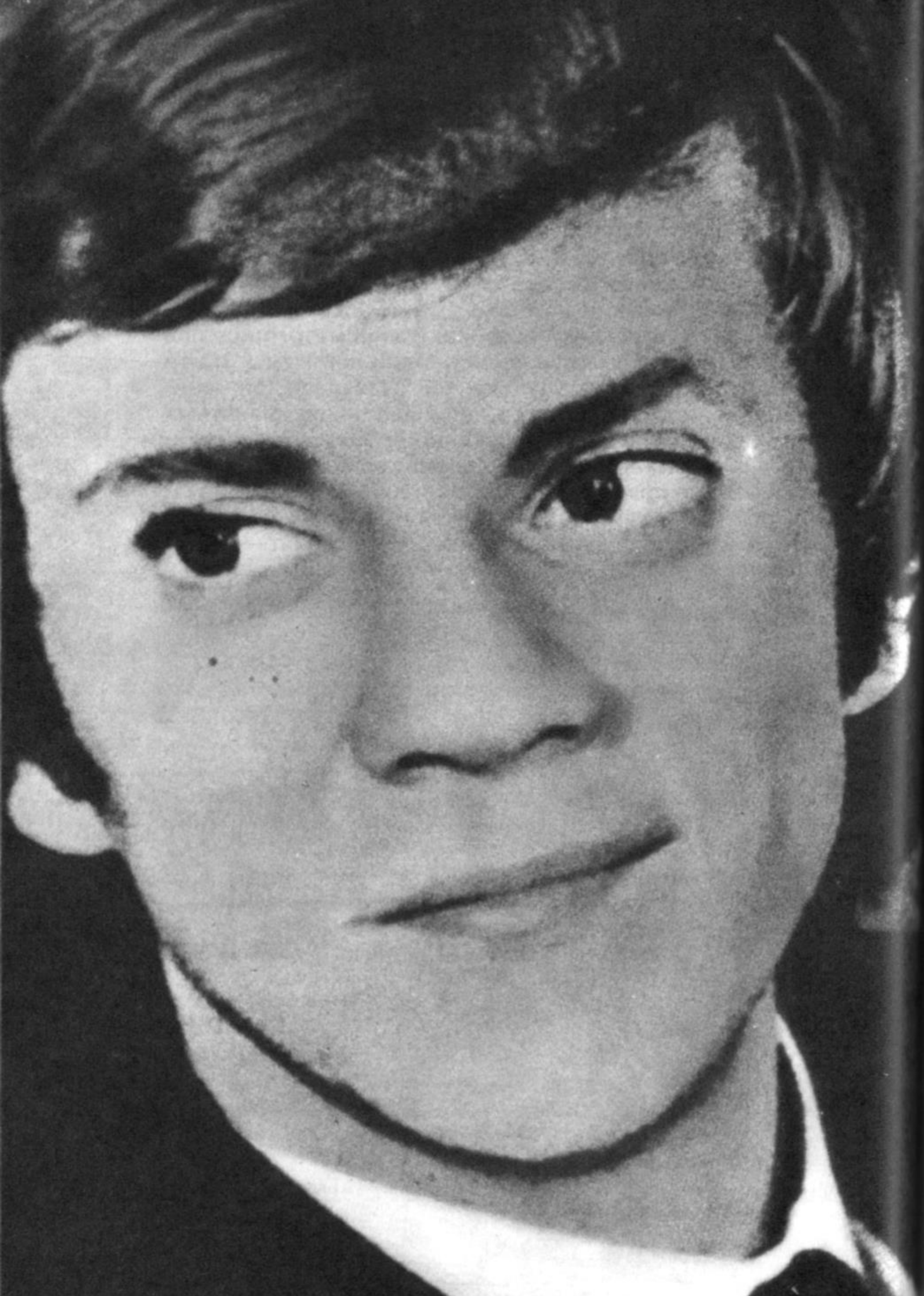
Отчасти он был вызван, вероятно, ее растущей театральной славой и прямо пропорциональной занятостью в спектаклях. В 50-е годы на сцене TNP Мария Касарес сыграла свои самые значительные роли: леди Макбет, Марию Тюдор в романтической драме Гюго, Федру в трагедии Расина, Леониду в комедии Мариво «Торжество любви». Вместе с Жаном Виларом и Жераром Филипом она участвовала в Авиньонских фестивалях, ездила на гастроли. Театр активно вмешивался в ее так счастливо начавшийся «роман» с десятой музой и, без сомнения, способствовал разрыву.

Но была и другая, более глубокая причина: изменившаяся ситуация в кино. Конец 40-х — начало 50-х годов — время триумфов итальянского неореализма, жадного зрительского интереса к документу, к прозе дня. Кинематограф романтических страстей, еще недавно пользовавшийся успехом, кажется в эту пору обветшавшим. В Италии на смену театральному актеру и кинозвезде приходят типажи. Крупные

мастера французской кинорежиссуры — Карне, Клер, Дювивье еще пытаются возродить поэтическое обаяние легенд, однако центр эстетических исканий все очевиднее переносится в сторону непосредственного наблюдения реальности. К 1959 году, когда Мария Касарес снова встречается с Кокто на съемках «Завещания Орфея», в кино уже бушует «новая волна». Кризис внезапно разрешается «омоложением» французского экрана. Десятки новых, молодых имен, новые веяния в эстетике кино отодвигают в прошлое эпоху, с которой связаны экранные успехи Касарес.

Мария Касарес вошла в историю французского искусства прежде всего как театральная актриса. В кинематографе она работала недолго и не была звездой первой величины. И тем не менее ее экранная судьба сложилась счастливо: она снималась у крупнейших мастеров, в произведениях, известных всему миру. Со времени ее ухода из кино прошли уже десятилетия, но эти фильмы продолжают свое путешествие по кинозалам. Их смотрят в разных странах: в киноклубах, в студенческих аудиториях, в «Иллюзионах»; случается, даже повторно выпускают на большой экран. Забвение им не грозит — интерес к киноклассике растет с развитием киноискусства.

А. Сокольская



МАЛЬКОЛЬМ МАКДОУЭЛЛ

Беспокойный фермент разрушения скрыт уже в самом облике Макдоуэлла.

Во внешности, повадках, характере — ничего «чисто английского». Редкостной подвижности лицо, из тех, которые не высечены, а вылеплены, — мягкость глины, крупные черты; широкий, чуть приплюснутый нос; в больших разбегающихся глазах глубоко загнанная и тщательно (очень тщательно!) запрятанная тоска: тип скорее славянский. Быстрота эмоциональных реакций, острый рисунок движений, живость на грани экспансивности, игра на грани клоунады — как форма жизненного поведения. То дурашливый парень, то оголтелый малый, то простодушный Кандид с большой добавкой Иванушки (себе на уме)... Все что угодно, только не «подлинный британец». Он словно нарочно задуман, чтобы наконец разнести вдребезги стародавнее ходячее представление о невозмутимых обитателях туманного Альбиона.

На Каннском фестивале 1969 года «Золотую пальмовую ветвь» получил фильм Линдсея Андерсона «Если бы...» Открыв новые стороны дарования одного из интереснейших режиссеров «сердитого» английского кино, эта лента заодно открыла и новый тип молодого героя, и новое актерское имя. Здесь Макдоуэлл впервые появился на экране, появился весьма эффектно. Черная шляпа надвинута до бровей, черный шарф, обмотав шею, закрыл лицо до самых мрачно горящих глаз, в руках черный чемодан. Ни дать ни взять латиноамериканский конспиратор, террорист, отправляющийся «на акцию»... Старшеклассник Мик Тревис, в меру возможности и фантазии замаскировав запретные, отращенные в каникулярное время усы, возвращается в школу.

«Если бы...» — фильм о школе, о действительно сугубо английском ее образчике — «паблик скул», частном закрытом интернате, с которым познакомил нас еще Диккенс. Вот это представление оказывается на удивление не устаревшим. Та

же ледяная вода по утрам, та же леденящая пунктуальность, тот же всепроникающий порядок, младшими так же помыкают старшие, перед старшими так же угодничают младшие, над всеми вкупе изгиляются старосты — «хлысты». Всюду запечатлелось прошлое: на каменной кладке школьного здания, стоящего лет пятьсот, на облупленных стенах спален, не видевших ремонта лет двадцать, на четко отработанном ритуале порки, уходящем куда-то к средневековью.

«Если бы...» — фильм не только о школе. Не только об омертвелой образовательной традиции, но о национальной традиции вообще. Не только о тупой школьной дисциплине, но о системе принуждения. О социальном подавлении и зреющем бунте.

Войти в первоначальные предлагаемые обстоятельства Макдоуэллу, надо думать, особого труда не составило. Его отец, преуспевающий владелец ресторана в Ливерпуле, имел возможность дать своим детям образование, и Малькольма определили в одну из частных школ в Кенте, «Кэннок-колледж».

В небольшом еще багаже воспоминаний актера было, наверно, и высиживание на церковных проповедях, и выстаивание на торжественных церемониях. И серый силуэт невесть когда переоборудованного под школу замка. И припрятанная в дортуаре бутылка виски. И над кроватью, споря с пудреными париками старых портретов (то ли преподобного Джонатана Свифта, то ли сэра Исаака Ньютона — в них ли дело?), приватная «картинная галерея»: вперемешку кинозвезды, знаменитые регбисты, часы Биг Бен и председатель Мао...

Мик в начале фильма как будто и не выпадает из окружения. Разве что уверенней в себе, раскованней других. Изображает взрослого, завораживая своей независимой манерой перепуганное большинство. Независимость. Вот здесь начинается особость Мика. Какая-то изначальная строптивость мешает ему стать в психологическую шеренгу, равнять плечо. Он главарь, заводила, то, что социологи называют «неформальный лидер». В «формальные» не рвется; напротив, суть назревающего конфликта — в неприятии Миком любой формы.

Когда наступает кульминация, когда Мик подвергается порке, то это наказание не за какой-либо конкретный проступок, не за угнанный, например, накануне мотоцикл, а за «общее отношение» — к Школе, Порядку, Системе, Дисциплине. «Хлысты» особо свирепствуют, добравшись до Мика. Распятый на гимнастической перекладине, он во власти нагло



ухмыляющегося произвола. Так под звуки палочных ударов в фильм входит тема насилия. Входит и в актерское творчество Макдоуэлла, чтобы, обогащаясь разными смыслами, представая в различных трактовках, занять там важнейшее место.

Эпизод порки, один из лучших в фильме, Макдоуэлл играет с точностью, достойной зрелого мастера. На лице, обращенном к зрителю, судорожная маска (Мик ни за что не хочет показать своей слабости). Но маска то и дело соскальзывает, обнажая боль, обиду, ненависть.

Насилие порождает насилие. Сначала в ход идет игрушечный пистолет. Мик остервенело вмазывает один заряд за другим в компанию над своим изголовьем, не обойдя символ Великой Британии старину Биг Бена. Потом «крестоносцы», давшие клятву кровавой мести, стреляют во время военизированной игры в школьного священника. Толстяк еще жив, еще корчится, прося пощады, но Мик хладнокровно приканчивает его штыком.

Тут наше восприятие, которое пока неслось об руку с сюжетом, замедляет свой бег — чтобы резко затормозить, когда капеллан, целый и невредимый, вылезает из ящика комода. Значит, то, что мы видели, лишь проекция чувств и

мыслей Мика, значит, все это лишь могло осуществиться, если бы... Мы и не заметили, как пересекли границу между действительным и возможным.

«Фильм раздражает тех, кто, привыкнув к описательному кино, пытается разграничить реальность и вымысел», — писал английский журнал «Филмз энд филминг», приводя слова самого режиссера: «Это ни реальность ни фантазия, это фильм и работа воображения».

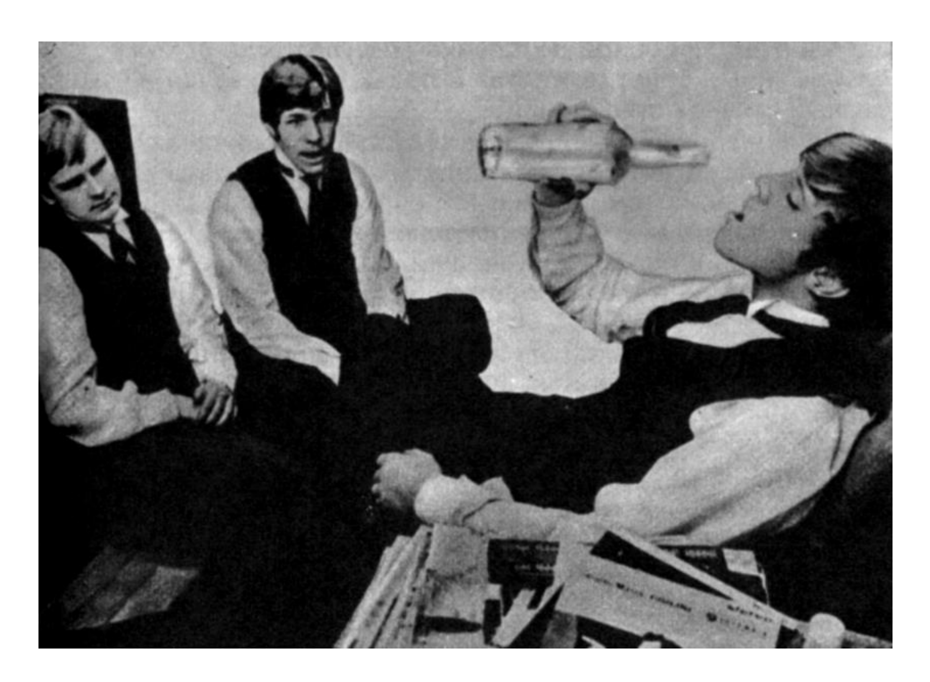
Блестящий документалист, идеолог и вдохновитель английской «новой волны», Андерсон снял на этот раз фильм-метафору. Своеобразие его стиля заключалось в том, что режиссер, не изменивший своим документалистским пристрастиям, придал абсурдному обличье стопроцентной реальности. Мик Тревис оказывался в ситуациях совершенно невообразимых, а актер Малькольм Макдоуэлл — перед задачей, для новичка особенно непростой.

Сделанная в ключе брехтовской эстетики, картина Андерсона опиралась на зрительскую способность суждения, требуя активной интерпретации происходящего на экране. Такая художественная стратегия предполагала и соответствующую манеру актерского исполнения.

Своего Мика Тревиса Андерсон встретил на сцене лондонского театра «Ройал Корт» в спектакле «Вечер трех королей». К тому времени семнадцатилетний Малькольм уже успел приобрести профессиональные навыки и даже некоторый опыт, побродив около двух лет по стране с гастрольными передвижными труппами. Для Мика он был несколько «староват», но какой школьник справился бы со сложной многоплановой ролью? По словам режиссера, в Макдоуэлле он нашел главное: не только достаточно редкое сочетание молодости с профессионализмом, но актерскую индивидуальность искомого качества.

Макдоуэлл вспоминает об этой встрече так: «По-моему, Линдсей выдержал только один акт. Зрелище, по совести говоря, было абсолютно кошмарным. Тем не менее меня пригласили на пробу. Когда я узнал, что буду играть в «Если бы...», то сразу сообразил: в моей жизни произошла великая перемена».

Действительно, это было событие из тех, которые определяют судьбу. Не просто центральная роль в интереснейшем фильме первоклассного режиссера. Роль, фильм, режиссер именно те, какие необходимы были для творческого самоосознания и самоопределения такого актера, как Макдоуэлл Счастливый случай... На сей раз он звался Линдсеем Андерсоном.



«Я знаю, что кино принято считать искусством, прямо отражающим действительность, реалистическим по преимуществу. Но ведь существует очень много актеров — они-то мне особенно нравятся, — которые не следуют в игре канонам прямолинейного реализма. Например, Джеймс Кегни: самое поразительное и самое важное, что ему веришь. Он правдив, котя и не соответствует нашим представлениям о жизнеподобии. Трудно об этом говорить, это каждый раз вопрос актерской интуиции, которая заявляет о себе, когда входишь в роль, но я убежден, что правда и натуралистическая точность — качества не всегда совпадающие».

Как видим, вполне четкая творческая программа. Макдоуэлл сформулировал ее в одном из недавних интервью, но осуществил уже в первом фильме, внеся в роль многочисленные «очуждающие» эффекты.

Итак, юный актер, уподобясь дерзкому канатоходцу, двинулся вперед, смело балансируя между полнейшим жизнеподобием и крайней условностью. В реалистических эпизодах он подчеркивал элемент игры, в «фантастических» акцентировал достоверность. Быть может, Мику только хотелось угнать мотоцикл, промчаться по шоссе с бешеной скоростью,

встретить девушку из кафе, затеять с ней полудраку, полуигру? Есть в этой любовной потасовке еле уловимая похожесть на современный балет, в жестах и позах Макдоуэлла — чуть заметный оттенок стилизации...

А в финальных, откровенно абсурдистских кадрах, где Мик сначала поджигает сборище надутых персон, бывших выпускников школы, потом автоматной очередью косит охваченных паникой людей, — актер на пределе подлинности. Он документально точен в передаче и внешних и внутренних движений, в каждом жесте — и в изображении охватившей Мика темной ярости.

В фильме есть такой эпизод: Мик завороженно рассматривает заспиртованный человеческий зародыш. Эпизод толковали и так, и эдак, отыскивая скрытые метафорические значения. Думается, здесь прежде всего метафора личности Мика, представляющей собою, подобно эмбриону, лишь сумму модальностей. Какая из них возьмет верх? Анархический бунт? Слепое насилие? Сознательный протест? Или, угомонившись, Мик пополнит ряды послушных граждан, свято следующих заповеди «служи и жертвуй»?

Случилось так, что Макдоуэлл воплотил на экране каждую из этих возможностей. Теперь, ретроспективно, кадр с эмбрионом кажется своеобразным символом и творческой биографии актера, из первой роли которого развились основные темы и мотивы его будущих работ. Малькольм еще не раз встретился с Миком, каким тот мог бы стать, если бы...

Если бы Мик попал в армию, то, наверно, дезертировал бы, подобно Энселлу из фильма Д. Лоузи «Фигуры в ландшафте» (1970). В этой истории «безумного бегства с одной каторги на другую», в этом «фильме холодного отчаяния», как назвала его критика, Макдоуэлл сыграл импульсивного двадцатилетнего интеллигента, постепенно теряющего человеческий облик. Герой Макдоуэлла дичает так же, как и его более зрелый и туповатый товарищ. Абсурд формирует отношения этих двух затерявшихся, преследуемых людей, которые кажутся обреченными уже в первых кадрах, когда со связанными руками появляются на экране. Фильм оставлял зрителя в полном неведении относительно того, из какой армии они сбежали, и воспринимался как мрачный символ безнадежности любых попыток противостоять насилию.

В фильме Лоузи только два, вернее три персонажа: беглецы и пейзаж. «Фигуры в ландшафте» продемонстрировали профессионализм молодого актера, блестяще выдержавшего напряженный психологический дуэт с таким опытным и одаренным актером, как американец Роберт Шоу. Однако подлин-



ная известность пришла к Макдоуэллу после появления на экранах «Заводного апельсина» Стенли Кубрика.

Герой «Заводного апельсина» (1971) Алекс — еще одно из возможных превращений Мика Тревиса. Это Мик последнего кадра, направивший дуло автомата в зрительный зал. У Кубрика Макдоуэлл сыграл «типичного гражданина» будущего, которое пессимистической фантазии режиссера рисовалось как общество всестороннего и последовательного насилия.

Впрочем, изображая будущее, фильм говорил о настоящем: молодой актер вместе со своим еще более молодым персонажем снова попал в странный параболический мир социально-философской притчи.

«Заводной апельсин» — экранизация одноименного сатирического романа Энтони Берджеса. Объясняя отдающее

сюрреализмом название своей книги, писатель рассказывает, что услышал это выражение в пивном баре от восьмидесятилетнего забулдыги. На жаргоне лондонских «кокни» оно означает примерно то же, что наше «с приветом» или «с тараканами в голове»: псих не псих, но слегка чокнутый.

Но ни в романе, ни в фильме юный Алекс не трактуется как явление анормальное. Напротив, он сверхнормален, этот «заводной апельсин», искусственный плод и завершенное выражение западной машинной цивилизации.

Чтобы выстроить гигантский город будущего, Кубрику, по его словам, понадобился лишь комплект архитектурных журналов за несколько лет и ворох рекламных проспектов. И Алекс на экране — то ли юноша с плаката, рекламирующего очередную выставку поп-арта, то ли манекенщик, демонстрирующий супермодную мужскую одежду. (Так и ждешь, что раздастся голос: «Черный цилиндр удачно дополняет костюм, состоящий из белой короткой куртки и белых обтягивающих рейтуз, впервые со времен Ренессанса в моде гульфик. Искусственная ресница придаст особую элегантность вашему облику».)

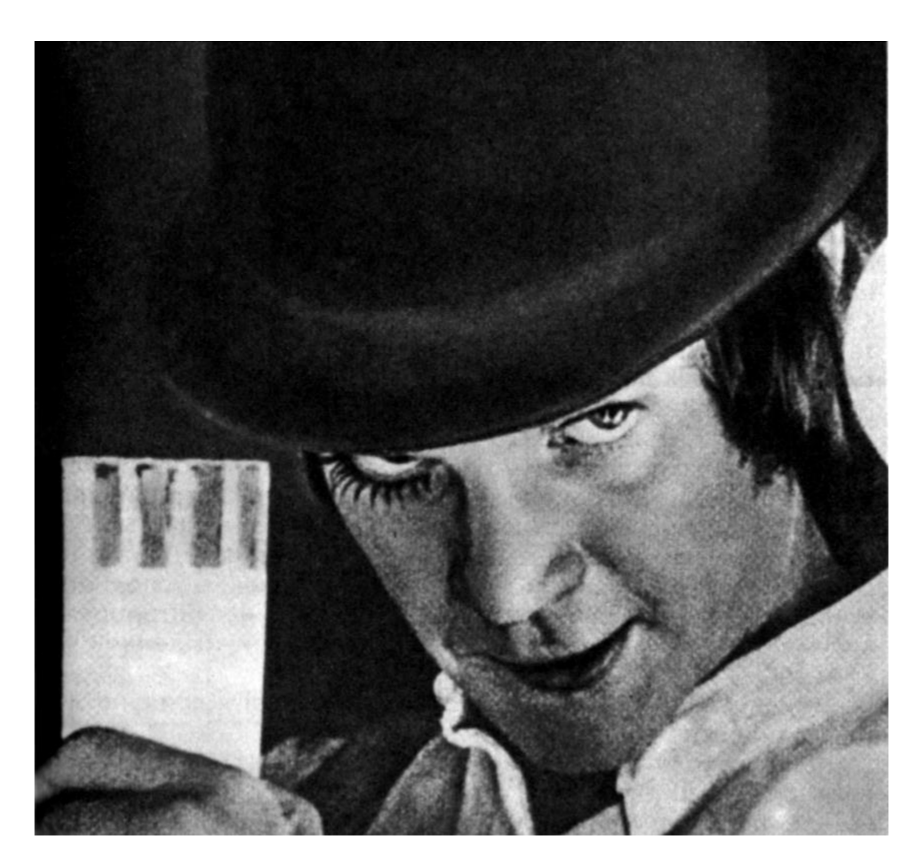
Экранное существование героя Макдоуэлла протекает в густой атмосфере насилия и эротики.

Алекс и его дружки, надравшись в баре «Корова» молока с наркотиками, разгоняют ежевечернюю скуку различными актами насилия. На «деле», которое обернулось убийством. Алекс попадается.

Чтобы вырваться из тюрьмы, он соглашается на криминальную обработку, на психологически-медицинский эксперимент. Теперь любая агрессия в любом виде вызывает у Алекса аллергическую реакцию, состояние непереносимой дурноты и слабости.

Во второй части картины изображаются злоключения «исправленного» Алекса. Став жертвой своих жертв, объектом еще более жестокого насилия, он пытается покончить с собой, выпрыгнув из окна. Но Алекс не разбился; выздоровев, превратился в прежнего «мальчика», каким мы его видели в начале фильма, с той лишь разницей, что теперь он готов быть полезным властям.

В этот сюжет Кубрик вложил не совсем тот смысл, который, казалось бы, из него логически вытекал. Подобно Андерсону, он столкнул насилие общественное, организованное, с насилием спонтанным, индивидуальным, — но не для того, чтобы показать второе как результат первого. Кубрик не останавливается и на осуждении любого насилия, выдвигая на передний план иную проблему — проблему нравственного



выбора. Режиссер отдает предпочтение «естественной» жестокости индивида, считая, что добровольное зло лучше насильственного добра. Такую противоречивую и сложную концепцию должен был воплотить на экране Малькольм Макдоуэлл. Сыграть подонка, который, превратившись в жертву, вызывал бы сочувствие. «Естественного человека», лишенного главных отличительных качеств «homo sapiens» — доброты и совести.

Сложность актерской задачи усугублялась тем, что эпизоды до и после тюрьмы режиссер стилистически решил в совершенно несходной манере. Серия «хороших ультранасилий» Алекса изображена как жутковатая, но элегантно-условная фантасмагория, тюрьма и месть его былых жертв — как почти документально воспроизведенная жестокая действи-

тельность. Стилистика отразила концепцию и потребовала от актера своеобразного «двойничества».

Малькольм Макдоуэлл в «Заводном апельсине» раздваивается виртуозно. На экране словно два исполнителя одной роли, демонстрирующих разную актерскую технику, разные способы существования в кадре.

Макдоуэлл «первый» не перевоплощается в своего героя, а рассказывает о нем и его изображает.

Фантастические декорации, танец темных силуэтов, резкие светотени, эффекты ускоренной и замедленной съемки, изощренный монтаж, череда изобразительных символов, намеков, аллюзий — в такую визуальную ткань вплетаются актерские усилия Макдоуэлла. Здесь его стиль созвучен эстетике плаката, коллажа, рекламы: острый, броский, лапидарный, не боящийся контрастов.

Никаких штрихов, никакой нюансировки. Актер больше заботится о пластической, нежели психологической выразительности. Он прав, ибо «маленький Алекс» первой части фильма, делящий скудный запас положительных эмоций между музыкой «Людвига Вана», «божественной Девятой» и ручным питоном Бэзилом, — не живой человек, а условность, рациональный тезис. Тезис надо излагать, иллюстрировать аргументировать — что актер и делает с непринужденной четкостью.

Макдоуэлл «второй» — мастер тончайшего психологического анализа.

Как того и хотел режиссер, Алекс — объект насилия вызывает сочувствие зрителя. Парадоксальная, противоречащая логике реакция: мы словно забываем, что перед нами тот самый «маленький Алекс», который в первых эпизодах изнасиловал одну и убил другую женщину. Объясняя природу этого парадокса, кто-то из критиков отыскал в лице Макдоуэлла изначальную асимметрию, будто бы позволившую актеру сыграть «двух» Алексов, а зрителям поверить в перерождение подонка: одна половина лица порочная, дьявольская, другая — чистая, ангельская.

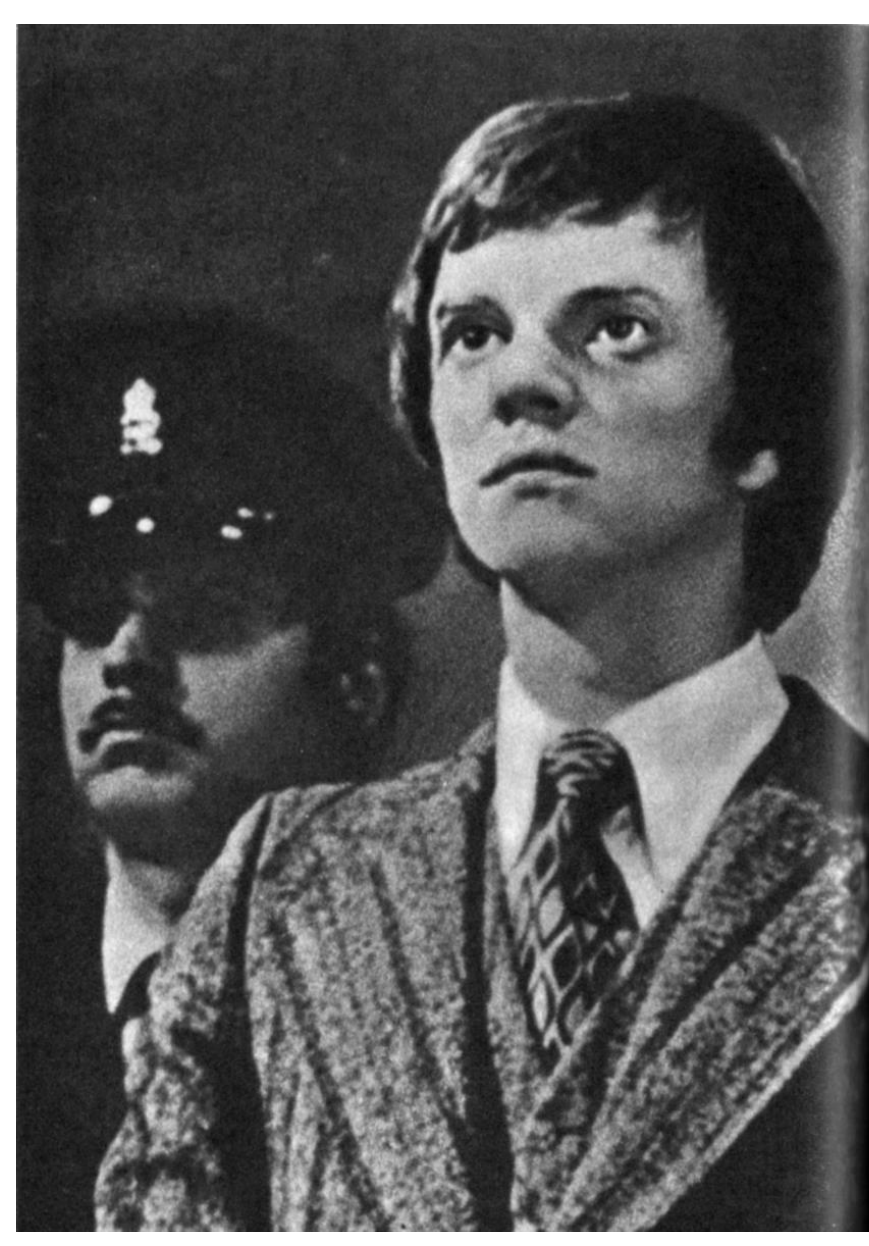
Но, конечно, тут эффект не внешности, а таланта Макдоуэлла. Актеру помогает режиссер, в трактовке которого все жертвы Алекса, как на подбор, оказываются людьми крайне несимпатичными. Но главную лепту все-таки вносит Макдоуэлл-психолог, во второй части фильма постепенно «оживляющий» своего героя, открывая для него — и будто впервые для самого себя — область человеческого, пока самого элементарного.

Страдание, например.

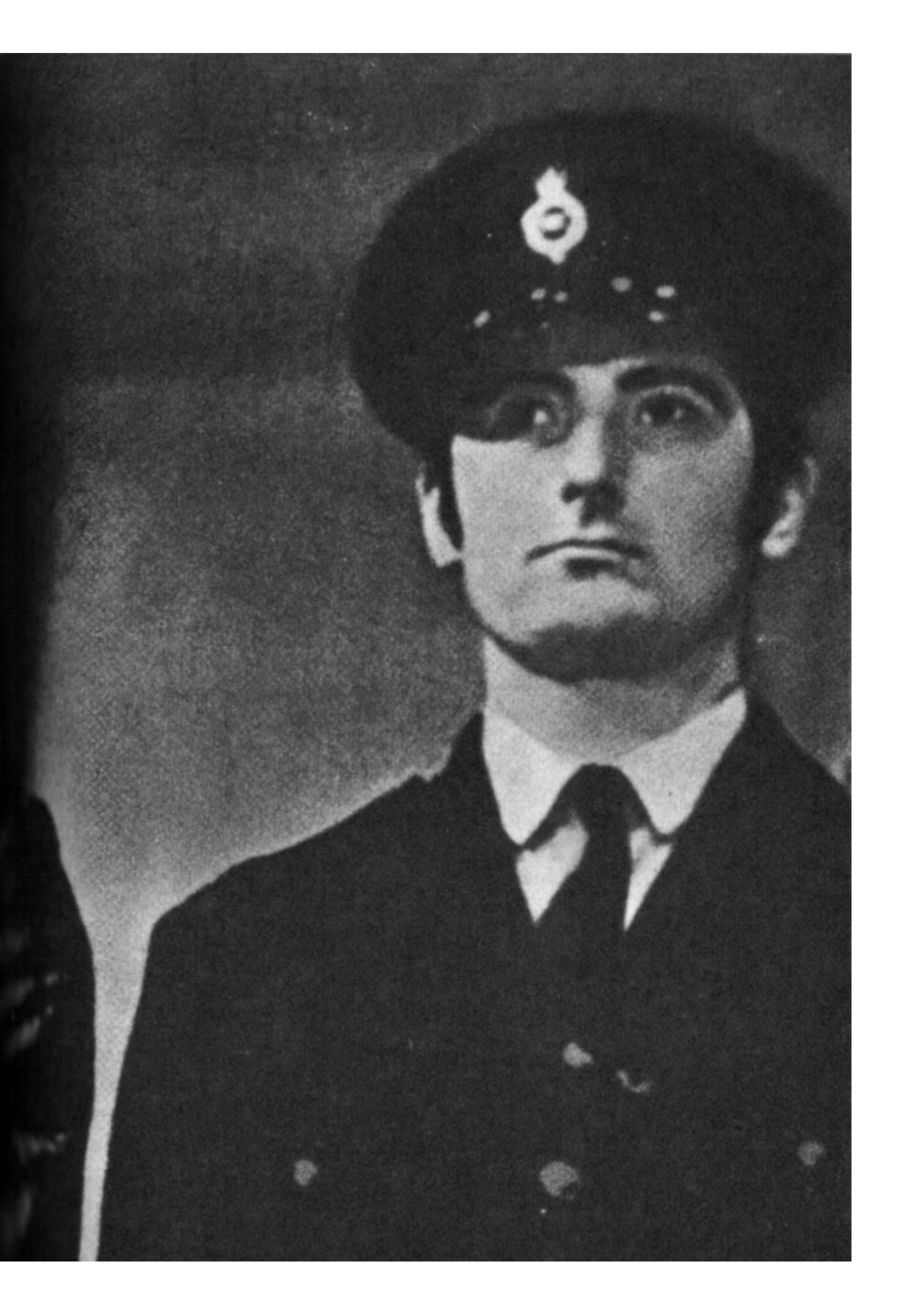


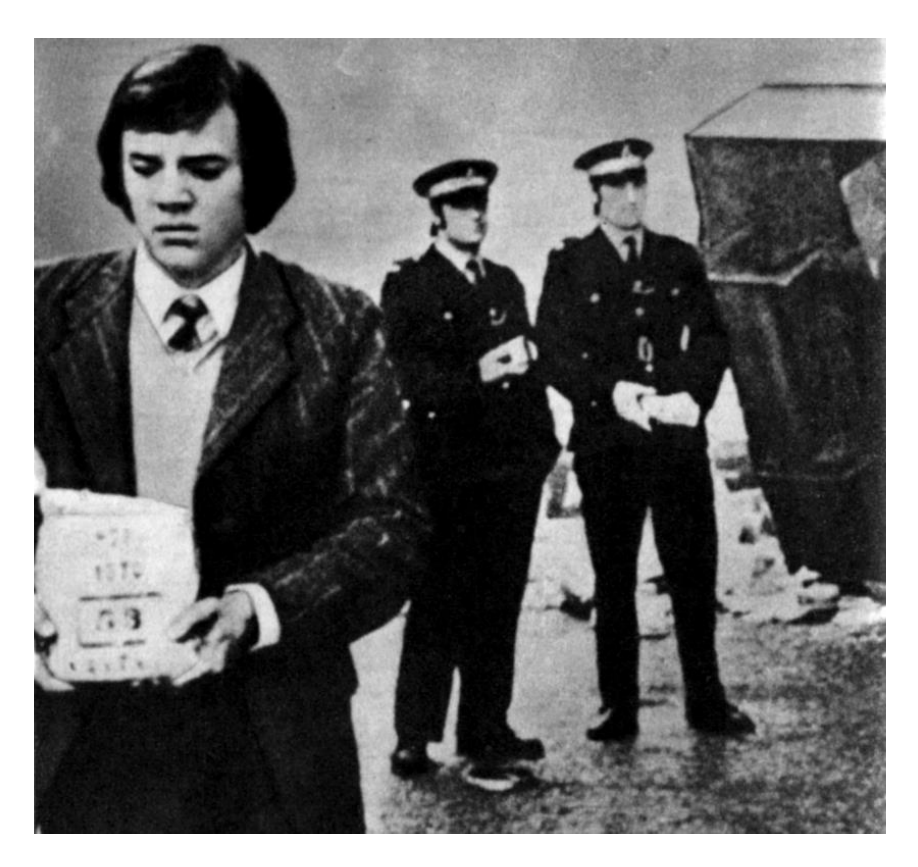
Алекса разнообразно мучают, бьют, толкают, в тюрьме мордуют «брутальные стражники», на воле бывшие друзья Дим и Джорджи, заделавшиеся блюстителями порядка, молотят дубинками, он получает пинки, смачные плевки в лицо, ему ввинчивают в физиономию ботинок, его выворачивает наизнанку и заставляет корчиться в судорогах «криминальная терапия». Подробно — даже излишне подробно — изображая физические страдания Алекса, Макдоуэлл фиксирует внимание на другом, на еле заметных ростках внутренних душевных движений.

После тюрьмы Алекс возвращается домой. Но в стандартизированном мирке родительских чувств, как вообще в стандартизированном мире, все взаимозаменяемо. И в кресле Апекса, и в сердцах его «па» и «ма» нахально развалился



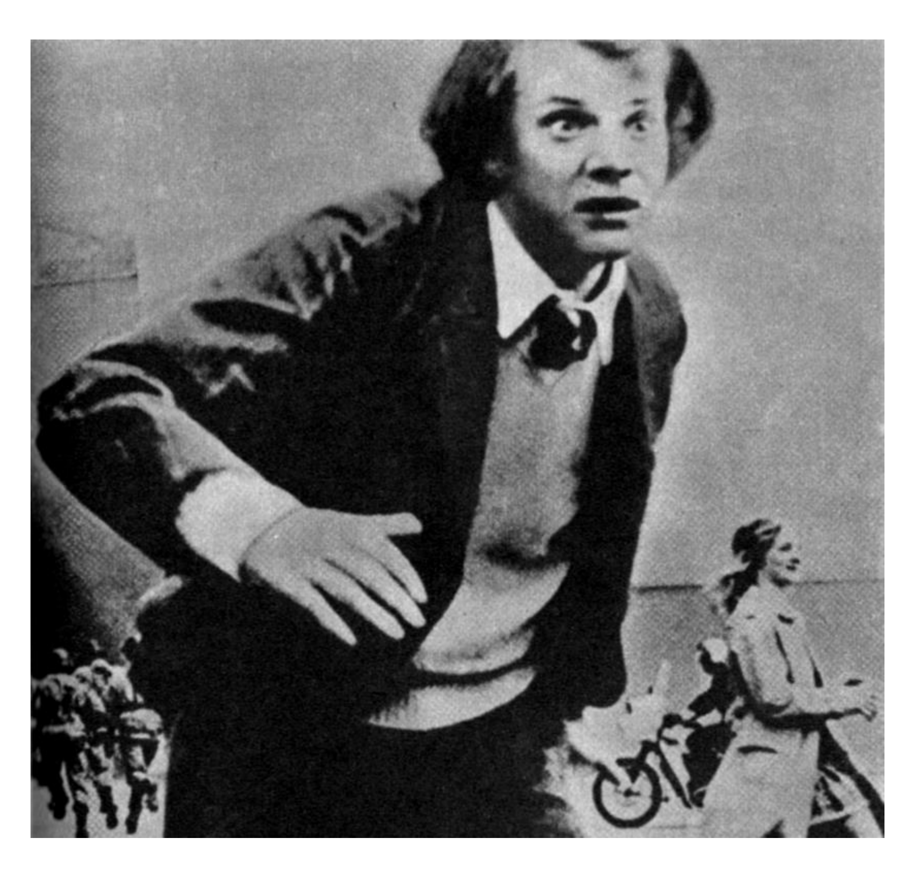
«О, СЧАСТИВЧИК!»





квартирант Джо. Занесенный было кулак безвольно разжимается, действует «криминальная терапия». Но в глазах не бессильная злоба, а смятение, обида, растерянность...

Алекс у писателя Александера. Избитый до полусмерти полицейскими, он нашел прибежище в том самом доме, где «развлекался» (в первой части фильма) со своей бандой. Жена Александера умерла, сам он теперь навсегда прикован к инвалидной коляске. Алекс узнал и этот дом, и этого изуродованного человека, но бояться вроде бы нечего: тогда он был в маске. И вот чистенький, приглаженный, лицемерно ясноглазый, он сидит за столом напротив Александера, поедая спагетти. Два крупных плана. Лицо писателя подергивается то ли нервным тиком, то ли гримасой адского злорадства. По другому пробегает тень. Чего? Страха? Пожалуй, нет. Стыда?



Раскаяния? Еле заметная, чуть различимая, но склоняющая наше сочувствие в сторону Алекса, а не отвратительно предвкушающего месть Александера...

Объясняя своего героя, Макдоуэлл находит для него смягчающие обстоятельства. Алекс негодяй, но негодяй четырнадцатилетний, в выборе между добром и злом им руководит не разум, а инстинкт. Но разве не само общество вложило в него Инстинкт агрессии? Не упрощая и не высветляя картины, актер вносит земную, человеческую тональность, эмоциональное наКло в интеллектуальную конструкцию, созданную блестящим, Но холодноватым искусством и столь же холодным философствованием Стенли Кубрика.

Мик из «Если бы...» открыл индивидуальность Макдоуэлла, Алекс из «Заводного апельсина» показал диапазон его даро-



«ФАЛЬШИВЫЙ КОРОЛЬ»

вания. В блестящем параде актерских возможностей, который являет собою роль Алекса, — и умный шарж, и смелый гротеск, и филигрань стилизации.

Вот размечтавшийся над Библией Алекс видит себя то римским легионером, сопровождающим Христа на Голгофу, то Христом, то царем Давидом. В этих навеянных «киношкой» мечтаниях Макдоуэлл одновременно изображает и Алекса, и некоего голливудского красавчика, одетого по последней античной моде, второразрядную звезду из библейского «суперколосса». Какая едкая и в то же время изящная пародия...

Вот заключившее союз с подонком общество в лице важного министра кормит с ложечки своего ставшего послушным юного гражданина. Алекс тут разнежен, и собран, и нахален, и подобострастен, и ликует, и боится — не зарваться бы... Какая емкая метафора, какая убийственно точная карикатура.

Создав в «Заводном апельсине» роль, которую, не боясь преувеличений, можно причислить к наиболее впечатляющим актерским работам мирового кинематографа 70-х годов, Малькольм Макдоуэлл, разделяя социальную критику Кубрика, видимо, не смог до конца принять идеи оправдания зла, из каких бы высоких гуманистических соображений зло ни оправдывалось. Во всяком случае, новый вариант Мика Тревиса, на этот раз не только сыгранный, но и придуманный Макдоуэллом, оказался откровенно полемичным по отношению к Алексу.

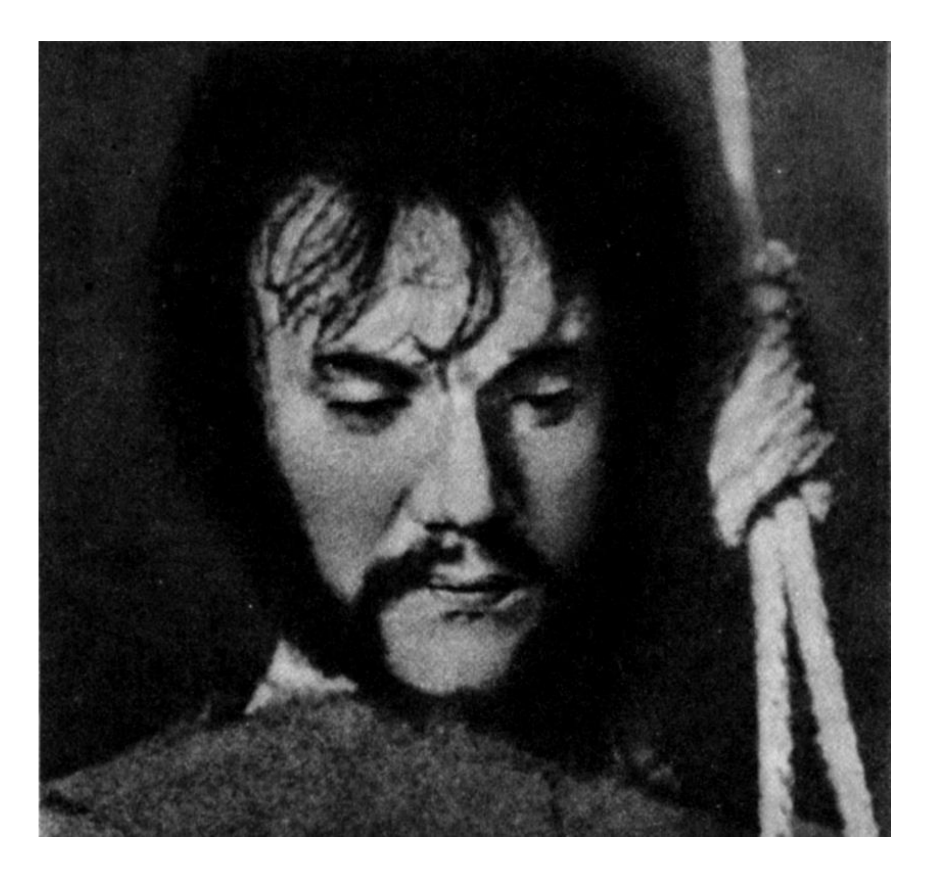
Через пять лет после «Если бы...» в фильме «О, счастливчик!» опять встретились трое: Линдсей Андерсон, Малькольм Макдоуэлл и Мик Тревис.

В титрах этой, шедшей на наших экранах, картины значится имя сценариста Дэвида Шермана, и мало кто знает, что у сценария, собственно, два автора: сюжет принадлежит Макдоуэллу, Шерману — диалоги.

«Когда Дэвид Шерман принес машинописный текст и я увидел там имя Тревиса, я невольно воскликнул: «Опять этот тип?!» А Дэвид сказал: «Я просто не мог назвать его иначе». Но в общем-то это был не совсем «тот тип», — замечает Макдоуэлл.

Да, «счастливый человек» — это не «разрушитель!», «поджигатель!», «декадент!» из фильма «Если бы...». Он повзрослел, из Мика превратился в Майкла и даже «мистера Тревиса», но главная перемена заключалась в другом.

В название фильма его создатели вложили явный иронический смысл. Экранная притча Андерсона, не успев появиться, уже вызывала ассоциации с «Кандидом», чему способствовал



сам режиссер, вручив Малькольму накануне съемок книгу Вольтера. Майкл Тревис и на самом деле в конце своих довольно запутанных приключений в финале фильма может повторить вслед за вольтеровским героем, что, увы, не все к лучшему в этом лучшем из миров. Но здесь аналогия кончается.

В отличие от своего предшественника, новый Кандид, каким его придумал и сыграл Макдоуэлл, с самого начала догадывается, что жизнь не так уж прекрасно и справедливо устроена. Но ему удобнее закрыть глаза на этот грустный факт: бывший нонконформист Мик, сделав поворот на сто восемьдесят градусов, теперь целенаправленно и вдохновенно рвется к успеху, пытаясь преуспеть в этом худшем из миров.

А мир из рук вон плох. В фантастически-гротескных экранных перипетиях «счастливчику» — Малькольму достается, пожалуй, не меньше, чем тогда, когда он был в шкуре Алекса. В каком-то бетонированном засекреченном атомном центре его пытают, и он признается, что шпионил в пользу «Трансконтинентального кофе». В какой-то больнице-лаборатории на нем хотят поставить опыт получения «жизнеустойчивого человека», и новый «кролик», которого чуть-чуть не превратили в динозавра, еле уносит ноги, пикируя из окна.

Наконец Майкл добирается до вожделенных верхов. Теперь как будто «счастливчик» может с облегчением вздохнуть. Небрежная сигаретка сменилась важной сигарой, невыносимо сверкающий люрексом пиджачок — смокингом, роль «золотого парня» кофейной торговли — таинственной деятельностью «референта» у миллиардера. Но Мик, естественно, сверзается с высоты, оказываясь в совсем уже безнадежном нокдауне. Теперь его избивают в роскошном холле респектабельного дома — вот и вся разница.

Макдоуэлл не щадит нового Кандида, ясно давая понять, что само его простодушие наполовину замешано на расчете. Актер показывает нам, как Майкл тренирует перед зеркалом свою безмятежную наивность, то «надевая», то «снимая» улыбку. Желание преуспеть оказывается сильнее любых чувств: оно заставляет Майкла «дегустировать кофе» с траченной временем дамой-начальницей, делает влечение к Патриции значительно менее сильным, чем к ее богатому папаше.

Макдоуэлл безжалостен к своему герою — но и полон к нему сочувствия. Смысл созданного актером образа не сводится лишь к разоблачению улыбчивого конформизма: в конечном итоге «О, счастливчик!» — фильм о воспитании чувств. Цинично преданный боссом, попавший за чужую вину в тюрьму, Майкл больше не считает преуспеяние мерой всех вещей.

В финальном эпизоде мы видим Майкла Тревиса на кинопробе. «Волшебник и забавник» Линдсей Андерсон, забавляясь и забавляя зрителя, имел своей целью сатирическое изображение «общества процветания» со всеми его институтами — государством, полицией, армией, наукой, бизнесом. Объектом сатиры стал и буржуазный кинематограф. Режиссер требует от кандидата в «звезды» улыбки. Майкл недоуменно спрашивает: зачем? Чему улыбаться? И получает удар по голове. Улыбка, появляющаяся на лице Майкла, ничего общего не имеет с первоначальной — лучезарно-бездумной. Она больше смахивает на гримасу боли и злости. Алекс в

«Заводном апельсине» кончил конформизмом. Майкл, начав с приспособленчества, отрекается от «философии успеха». Он утратил иллюзии — и обрел самого себя, основные человеческие ценности.

«В 1968 году Мик был одним из бунтарей, которые не видели никакого выхода. В 1973 году «счастливчик» Майкл задумывается, что же он может сделать в жизни» — так говорит о своем герое Макдоуэлл.

«Майкл... в конце фильма кое-что начинает понимать и готов принять свою судьбу, судьбу человека, обреченного жить в этом странном обществе» — так говорит о персонаже, сыгранном Макдоуэллом, Линдсей Андерсон.

Люди разных поколений, но одного образа мыслей, они создали образ отчетливого социального звучания. «Думается, что общественность, и прежде всего молодежь, должна быть удовлетворена тем, что «О, счастливчик!» говорит правду о нашей жизни, скрываемую политиками, прессой, телевидением, — писал Андерсон. — Сегодня, когда британское общество находится в состоянии дезинтеграции, разговор об этом — великий шанс для художников...»

Создали и своеобразную художественно-философскую антитезу «Заводному апельсину», противопоставив двусмысленной антиутопии ясную социальную критику, нигилистическому отрицанию гуманистическое утверждение доброй воли.

Малькольм Макдоуэлл — разрушитель. Разрушительный фермент заключен не в одном только облике, а в самой личности этого актера, неизменно ломающего любое представление о себе, готовое стать устойчивым.

После первого фильма, снимавшегося по горячим следам знаменитых студенческих волнений 1968 года, Макдоуэлл был воспринят как экранное воплощение молодежного бунта, «контестации», анархического протеста. Казалось, ему уготована участь социального натурщика. Но уже ролью в «Заводном апельсине» Макдоуэлл начисто отмел эту версию. Стало ясно: в английском кино появился актер не одной темы, а широкого плана, многообразных возможностей, произошло открытие, которое не уйдет вместе со своим временем.

Экранные создания актера как будто заставляют думать, что он тщательно шлифует, «отрабатывает», «делает» свои роли. Но Макдоуэлл говорит о том, как важна для него стихия импровизации: «Еще в колледже я полюбил играть и тогда же понял, что ненавижу репетиции. Андерсон почувствовал это, и в «Если бы...» я импровизировал целые эпизоды».

Значит, основа мастерства Макдоуэлла — интуиция, легкое вдохновение? Не будем торопиться и с таким заключением.

«Это удается не всегда, только с теми режиссерами, которые, как Кубрик или Андерсон, умеют создать атмосферу, избавляющую от всяких комплексов, — говорит Макдоуэлл. — В любом случае актер должен не терять над собой контроля. У меня лицо как резиновое, слишком подвижное, и в «Заводном апельсине» я каждую секунду должен был помнить о границе импровизации. Иначе получился бы невыносимый шарж...»

До сего времени судьба Макдоуэлла складывается очень удачно. Он снимается у превосходных режиссеров — Андерсона, Кубрика, Лоузи; сыграл также у Форбса в «Безумной луне», у Р. Лестера в «Фальшивом короле», в фильме Голда «Асы в воздухе».

В кино Малькольм «счастливчик» — но не в том смысле, что его герой: он добивается успеха, не приспосабливаясь, сохраняя самого себя.

Мы думали, что «массовая культура» Запада обязательно втягивает в свою орбиту всякое актерское имя? Но пока своим творчеством Малькольм Макдоуэлл спорит и с этим представлением: за десять лет ни одной роли чисто коммерческого плана. Это что-нибудь да значит...

Р. Копылова



ЦВЕТАНА МАНЕВА

Актриса и «ее время». Такой вопрос возник у болгарских критиков, писавших о Цветане Маневой, актрисе, которая стала так необходима экрану через десять лет после ее дебюта.

К открытиям в театре помог ей прийти режиссер Любен Гройс. Он говорит об ее искусстве как о «живом чуде»: «Цветана — актриса по природе. Долгое время я искал эти два слова — чудо и живое. Вначале я открыл «чудо», но при этом пропускалось нечто особенно важное в ее существе. Случается, что она бывает не в форме. В другой раз как будто все хорошо и все довольны, но мы с нею знаем, что мы не всего достигли. А за этим следуют те мгновения в ее творчестве, когда перед моими глазами совершается «высший пилотаж в искусстве». Все это говорит лишь о том, что она живой человек, живой творец. Искусство ее дышит. Она достигает чудес не сверхъестественным путем, а талантом, трудом и смелостью».

Цветана Манева выросла в семье актера, который начинал свой трудовой путь, как и многие болгарские актеры, видевшие в своей деятельности важную просветительскую миссию. Они ездили по стране, знали лишения, играли под строгим глазом фашистской цензуры. Демократизм болгарского театра определил творческую позицию Георгия Манева, скромного и преданного труженика рабочих театров в период болгарского Сопротивления. Закалка тех лет отложила отпечаток на его творчество, придала его образам мужественную плотность, физическую и нравственную устойчивость, трезвость ума и оптимизм.

Эти твердые нравственные основы унаследовала его дочь. Они стали ее природой и во многом определили ее путь в искусстве, активную творческую и гражданскую позицию.

В начале 60-х годов у школьницы Цветаны Маневой состоялось два дебюта: в театре и в кино. Почти девочкой вышла



Цветана на сцену Пловдивского театра, где долгие годы играл ее отец, Георгий Манев. Первое ее появление было в пьесе Валерия Петрова «Когда розы танцуют». Она играла роль Ученицы — своей сверстницы.

В 1961 году ее приглашает сниматься в фильме «Калоян» режиссер Дако Даковский. Даковский задумал этот фильм как большую киноэпопею, раскрывшую одну из героических страниц сложной исторической судьбы Болгарии XIII века, в период царствования Калояна. Манева создала в фильме образ чистой юной девушки из народа, ставшей жертвой заговора. Для Калояна Денница не только преданная душа, нежное существо, которое он любит, но и нечто большее. Она помогает Калояну, окруженному врагами и заговорщиками, ощутить связь с бедным измученным народом, за независимость которого он боролся.

После съемок фильма Манева стала студенткой Высшего института театрального искусства в Софии. Ее участие в спектаклях Учебного театра института и сегодня вспоминают критики. Она сыграла Джо в пьесе Шейлы Дилени «Вкус меда», а выпускная ее работа — роль Полины в спектакле «Игрок» по Достоевскому.

«КАЛОЯН»



В 1966 году, после окончания института, Цветана Манева вернулась в свой родной город Пловдив и вошла в труппу старейшего театрального коллектива Болгарии — Драматического театра имени Н. О. Массалитинова.

Первая роль в театре — принцесса Эболи в «Дон Карлосе» — обернулась неуспехом. Критики писали, что в Маневой есть что-то «антиклассическое». Казалось бы, последующие удачи актрисы в современном репертуаре подтверждали их Правоту. Ее молодые героини отличались самостоятельностью, пытливой мыслью и особой тревогой, которая жила в их душах. Это Сима в спектакле «В дорогу» по Розову, Женя в Спектакле «А зори здесь тихие...» по Васильеву и Сорванец в «Вестсайдской истории». В последнем спектакле трагического накала достигает ее социальный протест, гневное обвинение капиталистическому обществу преступления и насилия. Тревожно зазвучала здесь тема отчуждения. Болгарский критик Атанас Бояджиев открывает «что-то фанатическое в ее стремлении превозмочь внешнюю видимость и прикоснуться к Современным тайнам». Он защищает ее от обвинений в прямоте, агрессивности и нарушении «хорошего тона», объясняя право художника на откровенность чувств, наступательность



в борьбе за судьбы молодого поколения. Тему протеста Манева развивает в образе Полли в «Трехгрошовой опере» Брехта.

Позже тема нравственного протеста зазвучала у Маневой в классическом репертуаре. И здесь вдруг обнаружилось, что классика не только не противопоказана актрисе, но она способна открыть в ней то, что связывает прошлое с сегодняшним днем.

Так возникает ее Селимена в «Мизантропе» Мольера. «Классические очертания образа, — пишет Атанас Бояджиев, — не помешали Маневой пронести тему нравственного протеста остро и темпераментно. То, что в дебюте Маневой семь или восемь лет назад было не понято или не принято, здесь выявилось с большой силой, и каждый, кто был скеп-



тически настроен в прошлом и твердил, что в Маневой есть нечто «антиклассическое», мог увериться в обратном... Когда Манева играет в классике, мы теряем чувство удаленности ее героини, потому что актриса умеет влить в образ кровь своего сердца... Бесхитростной становится актерская техника Маневой, когда она прикасается к человеческой судьбе, к горю и страданию. Стихия темперамента и физическая гибкость — это две особенности, которые также характеризуют богатое дарование Маневой».

А позже появилась ибсеновская Нора, которая стала большим событием в жизни актрисы. Режиссер Любен Гройс, тонко чувствующий особенности дарования Маневой, развивающий ее способность к аналитичности и философской углубленности, поставил ряд классических спектаклей с ее уча-

стием. Сама актриса неизменно подчеркивает значение, какое имеет Гройс в ее становлении: «Самые большие успехи в моей театральной жизни связаны с Любеном Гройсом. Каждая новая работа с ним это встреча с необычной и интересной режиссурой».

Постановки Гройса всегда вызывают полемику. В его постановках классика звучит необыкновенно современно, отвечая самым жгучим проблемам времени.

Режиссер и актриса открыли трагизм образа Норы значительно глубже, чем это делали на болгарской сцене до них. «Нас интересовала в решении спектакля, — говорит Гройс, — не проблема эмансипации женщины, не взаимоотношения мужчины и женщины, а освобождение личности от зависимости для наиболее полного ее раскрытия».

В книге об искусстве актера критик Гочо Гочев сравнивает Маневу в роли Норы с известными мастерами болгарского театра и удивляется ранней зрелости молодой актрисы. «Нора Маневой перерастает в символ человеческого достоинства», — пишет Гочев.

После пятилетнего перерыва, в 1967 году Манева появилась на экране, в эпизодической роли (фильм «Самая длинная ночь»); затем еще один эпизод, в картине «Шведские короли», — и снова долгий перерыв.

Лишь в 1972 году актриса получила главную роль — в картине «Автостоп». Театральный режиссер, дебютирующий в кино, Никола Петков хорошо знал Маневу по работе в театре Жанр фильма так и не удалось определить критикам. Скорее всего это было смешение лирической комедии с элементами мюзикла.

Героиня Маневой совершила первый самостоятельный поступок в жизни. Она отправилась к морю на попутных машинах. Ночью девушка оказывается на автостанции, где работает добрый и мечтательный паренек. Они рассуждают и фантазируют, разыгрывают сцены из «Ромео и Джульетты». Здесь в комедийной форме актриса намечает характер, который ей удалось полнее раскрыть в последующих работах. Это характер бескомпромиссный во всех его проявлениях: в поисках ли истины, в поисках ли счастья.

Подлинное открытие Маневой в кинематографе состоялось в картине Бинки Желязковой «Последнее слово» (1973).

Бинка Желязкова, участница Сопротивления, вновь и вновь возвращается к прошлому. В «Последнем слове» она соотносит это прошлое с настоящим. Фильм — экранизированный спор о верности идее и цене компромиссов. История женщин, заключенных фашистами в камеру смертников, вырастает в



трагическую притчу с образами-символами. Режиссер снимала картину в мрачных стенах подлинной тюрьмы, чтобы вызвать у исполнительниц ощущение реальности времени, наполненного напряжением. Автор картины Бинка Желязкова говорит о стойкости, которая необходима во все времена. Героини фильма — женщины. Режиссер объясняет: «...я давно убедилась в том, что в моральной устойчивости женщина не уступает мужчине, да и в физической тоже».

Главная тема фильма «Последнее слово» сосредоточена в образе Учительницы, которая не поджигала снопов, не взрывала поездов, не убивала, а только учила детей. Но именно она в глазах полицейских представляла наибольшую опасность. Цветане Маневой удалось этот образ-символ наполнить таким богатством жизненного содержания, которое помогает уста-

«СВАДЬБЫ ИВАНА АСЕНЯ»

новить незримые, но необычайно сильные связи прошлого и настоящего.

Картина начинается сценой родов. В камере смертников у Учительницы рождается ребенок. Актриса в этой сцене откровенна и чиста, как само материнство. Ее глаза, полные страха, боли, страдания и слез, вдруг засветились счастьем. Радость материнства, которая в стенах тюремной камеры отдает щемящим чувством, Манева проносит через всю картину. Мы готовы принять вместе с Учительницей решение о компромиссе во имя спасения ребенка. Но тут всплывают в памяти Учительницы те дети, в которых она вселяла знания, свободолюбие, твердость и мужество. В этой сцене-воспоминании ее ученики убежденно повторяют слова Жанны д'Арк, Антигоны, Левского — героев, для которых смерть оказалась менее страшна, чем нравственный компромисс.

Затем происходит реальная встреча с заключенными в тюрьму учениками. Ведут по тюремным коридорам худенькую, молодую, похожую на студентку Учительницу. Она идет робко, несмело. В глазах актрисы мы читаем растерянность. Но вот последняя решетка, а за нею — ученики. Увидев их, Учительница как бы обретает опору. Она хочет понять, что живет в их душах из посеянного ею. Она уже не может отступить, отнять у детей веру. Молчание объединяет учеников и Учительницу. Эту сцену актриса играет с предельным драматическим накалом и удивительно сдержанно. Ни одного жеста, почти неподвижное лицо, и только как бы вопрошающие, а потом потеплевшие глаза, освещающие лицо героини внутренним светом.

Маленькая хрупкая женщина побеждает. Ее вера остается ученикам. Вера будет жить, как будет жить ребенок, которого кормит Учительница перед смертью — это ее последнее желание, «последнее слово». Ночь. Тюремный двор. Виселица. А под нею мать, кормящая ребенка. Кадр, напоминающий изображение мадонны с младенцем. Героиня Маневой земная, и в то же время что-то вечное есть в этом портрете.

«Меня всегда занимал вопрос, — говорит актриса, — как рождаются герои, и именно в этом фильме я должна была дать ответ на этот вопрос. Идея и вера, которую человек носит в себе, — вот что делает обыкновенных людей героями».

Роль Учительницы дала возможность актрисе высказать самое сокровенное, что в других образах лишь намечалось. Стойкость женщины, ее достоинство, неисчерпаемые резервы мужества и, наконец, дар нести себя людям, учить их, вселять в них веру и знания, открывать им мир. Вместе с автором картины Бинкой Желязковой актриса передает свои



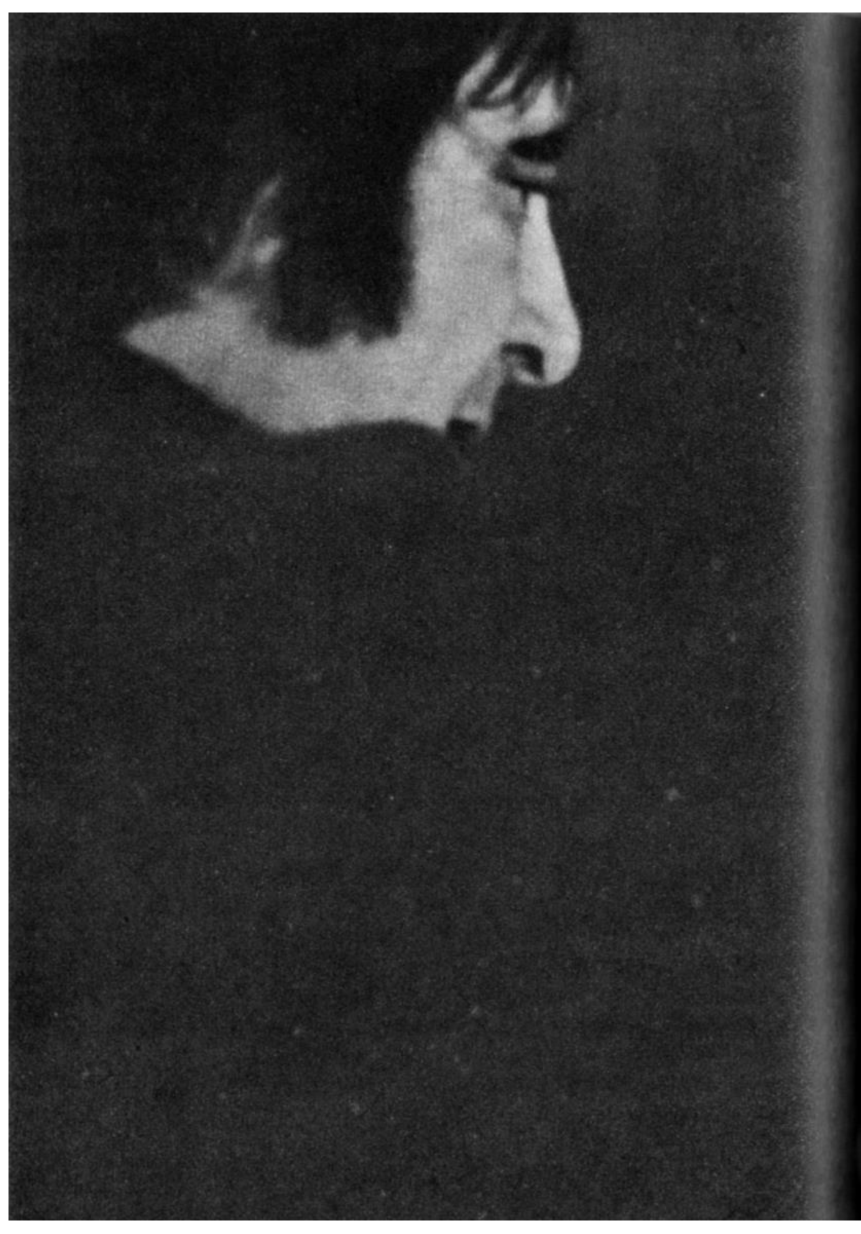
размышления об ответственности человека, о проблеме его моральной устойчивости.

«Последнее слово» перешло границу страны, демонстрировалось на международных кинофестивалях и получило ряд наград.

Образ Учительницы возник еще раз в творчестве Маневой— в картине Цанкова «Бунт» (1975). Здесь героиня жертвует жизнью ради спасения односельчан. Исторический сюжет, решенный в жанре вестерна, определил решение этого образа. Манева передает романтическую приподнятость, соответствующую легенде, мифу, и поэзию самопожертвования.

В последние годы Манева имела возможность сняться в картинах различных жанров — научно-фантастическом

«БУНТ»



«БУНТ»



фильме «Третья от солнца» (1972), детективе «Большая скука» (1973), исторической драме «Иван Кондарев» (1973) и комедии «Последний холостяк» (1974).

«Самое интересное для меня, — говорит актриса, — роли, в которых есть вопрос или узел вопросов. Вот, например, два фильма, в которых я снималась в последнее время. «Седьмая любовь» (фильм вышел под названием «Трудная любовь») моего коллеги Ивана Андонова, который дебютировал в режиссуре. И «Вечером седьмого дня», мое первое участие в иностранной продукции — чехословацкой. Режиссер фильма Владимир Чех. Сходство двух фильмов не только в названии. Обе героини — современные женщины. У них не все благополучно, но они научились смело смотреть на житейские трудности. Интересует меня то, что происходит в интимном мире современной женщины».

Фильм «Трудная любовь» — о мужчине и женщине, которые нашли друг друга поздно, когда они уже были связаны семьями. Реакция окружающих сложная — непонимание, зависть, клевета. Действие происходит на крупной стройке, но главным содержанием картины является любовь — не только ее возникновение и развитие, но и необходимость ее сберечь.

Иван Андонов — режиссер и исполнитель главной роли в фильме «Трудная любовь» — вспоминает: «Цветана Манева сразу способна сыграть то, что заложено в драматургии. В фильме «Трудная любовь» мне хотелось рассказать о самом красивом, что есть в жизни, — о женщине. А когда у женщины возникает любовь, нередко ей приходится преодолеть много препятствий. Я рад, что мы начали на экране разговор о любви, о том большом чувстве, которое вносит в жизнь человека гармонию. Заслуга Цветаны Маневой в том, что она не только умеет рассказать о своей героине очень достоверно, но и заставить зрителя подумать, заглянуть в тайники своей собственной души».

В последние годы Манева в четырех фильмах продолжала углубленное исследование психологии и внутреннего мира современной женщины, показала становление личности, рассказала о сложных сторонах интимной жизни, о любви и ее сохранении в супружеских буднях.

Драматургия этих картин — «Начало дня» (1975), «Хирурги» (1977), «Вина» (1976), «Бассейн» (1977) — иногда позволяла лишь подойти к этим проблемам и затронуть один какой-то ее аспект. Но, как подчеркивают критики, даже присутствие Маневой на экране создает особый «полюс», к которому тянется, как к магниту, растревоженная мысль зрителя. Героини Маневой мудро и стойко переносят удары судьбы, измену



«НАЧАЛО ДНЯ»

любимого. Именно это проявление воли и устойчивости характера, способность принимать решение — то новое, что принесли с собой героини Маневой, отражая время больших социальных и психологических перемен.

В фильме «Начало дня» на экране история молодой пары. Намерением авторов было рассказать о молодых людях 70-х годов, о стремлении каждого найти свое место в жизни. К сожалению, драматург А. Карасимеонов решает эти проблемы несколько прямолинейно, и у актрисы нет «воздуха», чтобы существовать органично, чтобы показать самоутверждение женщины как личности, объяснить нюансы интимной жизни, отдаления ее от мужа не только территориального, но и духовного.

Фильм «Вина», где актриса исполняла роль районного прокурора, дал ей возможность вместе с авторами войти в новые сферы, раскрыть социально-психологические корни некоторых явлений современной жизни. Писатель Любен Станев написал сценарий по горячим следам одного процесса об изнасиловании. Режиссер Веселина Геринская пришла к дебюту в игровом кинематографе с большим запасом наблюдений, которые ей дала работа в документальном кино.

В сюжете фильма полностью отразились события процесса. Новая работница консервной фабрики оказалась в поле внимания местного волокиты, который чувствует себя в маленьком провинциальном городке очень свободно. Он красив, на фабрике им дорожат как хорошим специалистом, а жителям городка он необходим как электромонтер. Его новая жертва после изнасилования пыталась покончить с собой, однако во время судебного процесса почти все жители городка оказываются на стороне полезного им земляка.

Авторы исследуют причины нравственной деградации жителей провинциального городка. Они вскрывают тот механизм связей — производственных, родственных, приятельских, — которые в конце концов помогают виновному уйти от наказания. «Интерес вызывала не только чисто «судебная» драматургия сюжета и его социальная значимость. Больше всего меня привлек образ женщины-прокурора, которая вынесла на себе тяжесть этого дела, насколько обычного и ясного, настолько и трудного», — говорит Любен Станев. Далее писатель обратил внимание на моральную сторону этой проблемы «...казалось, что все эти трудности и препятствия не беспокоили ее так сильно, как мучительный вопрос о том, имеет ли она право возбуждать дело против преступника, если оно, это право, может причинить дополнительный урон потерпевшей стороне».



Но в сценарии акценты несколько сместились, и над героиней Маневой — прокурором уже не тяготеет «мучительный вопрос», имеет ли она право требовать пересмотра дела. Закон, в правоте которого убеждена прокурор, и борьба за справедливость являются содержанием ее жизни. Она настаивает на наказании преступника. Ее твердость, жесткость, одержимость не дают ей возможности заглянуть в душу пострадавшей, почувствовать смятение женщины. Механизм связей в этом городе оказался сильным, виновный оправдан. Верная своим принципам, прокурор возбуждает пересмотр дела в окружном суде. В страхе перед новым позором (так она воспринимает суд), пострадавшая утопилась в реке. Прокурор ощущает, что и на ней лежит вина за эту смерть.

Актриса точно чувствует характер и жанр этого публицистического фильма. Она играет сдержанно. Мы видим ее прокурора в разных ситуациях: в суде, где она произносит обвинительную речь, в беседе со свидетелями, многие из которых — ее знакомые или родственники. Несмотря на то, что она разговаривает спокойно и даже мягко, перед нами — сильная личность. Здесь актрисе предстояло испытание «на правду». Режиссер снимала жизнь городка средствами хроники, иногда скрытой камерой, и актриса органически «вписывается» в пейзаж города, в атмосферу естественной жизненной среды. Остро, публицистично подчеркивает актриса важность решения нравственных проблем в современном обществе, сложность их решения. Не сбрасывая с плеч своей героини часть вины за гибель человека, Манева старается показать, как формируется характер, какие принципы положены в его основу. Актрисе дорога ее героиня и интересен ее сложный духовный мир.

Героини Маневой внешне похожи, она актриса не внешнего, а внутреннего перевоплощения, мало прибегающая к гриму. Но каждый раз она раскрывает новый женский характер, новую биографию. Даже когда роль предоставляет ей лишь несколько эпизодов, как, скажем, в фильме «Хирурги», где за сдержанностью и лаконизмом игры ощущается сложная внутренняя жизнь и разочарования доктора Пановой. Особенность Маневой в том, что даже при отсутствии полноценного драматургического материала, достоверностью бытия на экране она способна раскрыть жизненную позицию героини, ее духовное содержание. Она честно говорит о женских слабостях, ошибках и убеждает в возможности и необходимости найти силы и решать проблемы смело, с риском.

А в театре вместе с режиссером Гройсом актриса работает над шекспировскими образами — Джульетты («Ромео и Джульетта») и Джулии («Два веронца»).

В спектакле «Двое на качелях» по пьесе У. Гибсона Цветана Манева и ее супруг, актер театра и кино Явор Милушев, создают удивительный дуэт.

В 1977 году снова состоялась встреча актрисы с Бинкой Желязковой — в фильме «Бассейн». Роль телевизионного комментатора — сложная. Героиня Маневой появляется как бы в двух лицах. На экране телевизора она бойко ведет репортаж и, как пишет сценарист, «всегда с улыбкой готова дать бескорыстный совет и дружескую поддержку как отдельному человеку, так и всему человечеству», а дома, на фоне телеэкрана, разыгрываются сцены личной жизни телевизионного комментатора, где она не может прийти на помощь даже



собственной дочери. Здесь, как и в предыдущих картинах, Маневой удается уловить и передать особенности своей современницы, втянутой в орбиту активной общественной жизни, и в то же время приоткрыть ее интимный мир.

Цветана Манева начала сниматься в кино вместе с Доротеей Тончевой, Виолетой Гиндевой, Еленой Райновой. В отличие от Маневой, эти актрисы после дебюта снимались много. Их актерская тема соответствовала определенному времени, когда болгарская драматургия создавала на экране образы «неутомимых искательниц общественного и личного счастья» и в то же время «не чуждых девическому стеснению и беспомощности». «Они были трогательны своей подчеркнутой эмоциональностью, — писала критик Божинова, — и вызывали сочувствие неумением справиться с трудностями интимной жизни». Истоки такого женского типа критик увидела в драматургии того времени: «...жизнь в сценарных обстоятельствах обыкновенно оберегала их от самых неприятных неожиданностей, не посылала им больше испытаний, чем они могли выдержать. В этом, может быть, их основное отличие от экранных созданий Маневой. Ее героини значительно меньше баловни судьбы; она не щадит их и не охраняет от горечи испытаний».

Трактовка характера, который предложила Манева, отличалась от того, что создавалось другими актрисами ее поколения. В каждой своей работе она пыталась не только раскрыть характер, его особенности, оттенки душевного состояния, но и показать самоутверждение современной женщины как личности.

«Обратите внимание на взгляд актрисы во всех ее экранных перевоплощениях, — подчеркивает Божинова. — Это прямой и открытый взгляд трезво мыслящего человека, которого нельзя ввести в заблуждение, взгляд женщины, которая в состоянии защитить и отстоять свои убеждения...» Раскрывая тонкие стороны интимной жизни, способность стойко преодолеть тяжесть неразделенной любви, актриса дает возможность увидеть при этом духовную нищету и выхолощенность чувств, которые нередко встречаются у спутников ее героинь.

Преображения Маневой в кино и театре удивительны, ведь они происходят почти без помощи грима. Сочный грудной голос способен передать огромную амплитуду душевных переживаний и глубоких подтекстов. Пластика позволяет достичь такой выразительности, что кадры из ее фильмов критики сравнивают с фресками.

Актриса увидела потенциальные возможности своей современницы, добившейся равноправия не только социаль-

ного, экономического, но и духовного. Именно такое раскрытие ее в общественных и личных проявлениях и было тем новым, что принесло ее искусство на экран.

Честность, чуткость и уважение к людям отличают ее творчество. В Цветане Маневой живет ощущение связи со своим народом, радостная потребность творческого труда для него.

И. Садовская



ПИТЕР О'ТУЛ

Питер О'Тул родился, чтобы стать актером. Он — актер в самом древнем понимании этого слова, истинный лицедей. Его легко представить себе в роли любого жанра и в костюме любой эпохи. Он напоминает актера шекспировской труппы, превращающегося на сцене «Глобуса» то в седовласого старца, то в юношу, то в женщину. О'Тул походит и на гистриона периода Раннего Возрождения, который одновременно был рассказчиком, певцом, музыкантом, танцором, гимнастом; и на барда — средневекового странствующего певца у кельтов, живших на территории нынешних Уэльса, Ирландии, Шотландии.

По отцу ирландец, по матери шотландец, О'Тул родился в Ирландии в ту пору, когда барды уже давно не странствовали по этой земле. Но, наверное, они передали своему далекому потомку вечный дух бродяжничества и страсть к искусству.

В театр Питер О'Тул был влюблен с детства. Первую роль он сыграл шестилетним мальчиком в домашнем спектакле. Роль была невелика, но интригующа: мальчик должен был кормить сахаром осла. Школу Питер не посещал до одиннадцати лет, из-за войны и эвакуации. Только в 1945 году, когда семья О'Тулов вернулась в родные места, Питера отдали в закрытый католический пансион. Вскоре он вступил в конфликт с воспитательницами-монахинями, которые любой мелкий проступок называли «грехом» и нещадно били за него. Упрямый и гордый Питер не смог этого выдержать и в 1947 году сбежал из школы. Ему было всего тринадцать лет, но он сам зарабатывал на хлеб: нанимался грузчиком, конторщиком, служил ретушером у фотографа, курьером в газете. Его влюбленность в театр тем временем росла, он тратил на свою страсть все свободное время и все скопленные деньги. Сам он занимался в различных любительских драматических коллективах. Когда пришел призывной возраст, юношу взяли во флот, где он и отслужил положенные два года. Демобилизо-

вавшись, Питер О'Тул сразу же отправился в Стрэтфорд-на-Эйвоне, чтобы посмотреть хотя бы один спектакль в Шекспировском мемориальном театре. Он истратил на билет последние двадцать шиллингов. В этот вечер шел «Король Лир» со знаменитым Майклом Редгрейвом в главной роли. Спектакль прозвучал для О'Тула как колокол, призывающий к действию. Мечта стать актером превратилась в манию. На другое же утро юноша идет в Лондон. Именно идет пешком — денег у него на дорогу не было. Наконец, голодный, оборванный, грязный, но полный надежд, он предстал — как юный Давид Копперфильд перед изумленной тетей — перед экзаменационной комиссией королевской Академии драматического искусства. Экзамены О'Тул выдержал блестяще и был принят в Академию — на один курс с будущими известными киноактерами Альбертом Финни и Ричардом Харрисом.

В 1960 году закончивший Академию О'Тул уже играет на сцене Шекспировского театра в Стрэтфорде, где за несколько лет до того его покорил Майкл Редгрейв. О'Тул создал несколько шекспировских ролей, но критика заметила в особенности его Шейлока в «Венецианском купце». Своему ростовщику, неожиданно молодому, актер придал красивую внешность, благородную осанку. Трактуя роль по-новому, О'Тул подчеркивал в ней трагедийные моменты.

Именно в образе Шейлока увидел О'Тула впервые кинорежиссер Дэвид Лин. Он как раз подыскивал центрального исполнителя для фильма «Лоуренс Аравийский». На эту роль и был приглашен Питер О'Тул. Фильм посвящался памяти британского полковника Лоуренса, сотрудника английского бюро по арабским делам, который во время первой мировой войны поднял в турецкой части Аравии восстание арабов против Турции, чем оказал большую помощь Великобритании, ослабив одного из ее противников.

Получив первую крупную роль в кино (до того были три незначительные, почти эпизодические), О'Тул начал к ней готовиться. Прежде всего он досконально изучил мемуары самого Лоуренса Аравийского и сорок книг, написанных о нем в Англии. Затем актер поехал на место рождения Лоуренса (как и О'Тул, он был ирландцем по происхождению) и беседовал с людьми, которые его помнили. Но этого О'Тулу показалось мало. В январе 1961 года он прибыл в Иорданию, где через несколько месяцев должен был сниматься фильм. Там актер учился арабскому языку и искусству верховой езды на верблюде. Когда в мае вся группа фильма приехала в Иорданию, она застала Питера О'Тула вполне освоившимся с обстановкой. Он ходил в костюме бедуина, и арабы называли его



тем именем, которым некогда их отцы звали настоящего Лоуренса: Эль-Оренс.

Съемки происходили в раскаленной пустыне, в 150 милях от ближайшего оазиса. Галлон воды стоил здесь три доллара. Вокруг кишели змеи и скорпионы. Условия жизни в пустыне были невыносимо трудными, а съемки оказались весьма опасными. Когда О'Тул снимался в батальных сценах (дублеров он не признает), он не раз падал с верблюда и расшибался.

Больше года шли съемки. Наконец участники этого трудного фильма, исхудавшие, изъеденные насекомыми, ослабевшие от дизентерии, прибыли в Англию. Больше всех пострадал Питер О'Тул. В октябре 1962 года американский журнал «Тайм» поместил такую заметку: «Один киноактер попал в английскую больницу на прошлой неделе. Он нуждался в гос-

«БЕКЕТ»

питализации, так как физически был совершенно изношен. В течение прошлого года он получил страшные ожоги, растянул связки ног, сломал коленную чашечку и большой палец руки, вывихнул шею и перенес два сотрясения мозга. Все это произошло с Питером О'Тулом на съемках фильма „Лоуренс Аравийский“».

Фильм «Лоуренс Аравийский», принесший актеру популярность, пользовался большим зрительским успехом, хотя это был успех грандиозного коммерческого супербоевика. Образ Лоуренса создавался не по законам правды, а в соответствии с той легендой, которой это имя окружено в Англии, где он официально провозглашен «освободителем арабов» и национальным героем. В действительности же Лоуренс был опытным разведчиком и помогал захватническим планам английского империализма, стремящегося превратить турецкие и арабские территории на Ближнем Востоке в еще один доминион Британской империи.

Питер О'Тул, вместе с другими создателями фильма, творил на экране миф. В замысловатом ли одеянии арабского шейха или в элегантном мундире английского офицера, мчась ли в бой на белом верблюде или сидя за письменным столом, его Лоуренс Аравийский везде представал красивым, смелым и благородным рыцарем «без страха и упрека».

После выхода фильма на экраны западная критика назвала О'Тула «новым Оливье». Сравнение отнюдь не случайное. Ведь известно, что именно большой английский актер Лоренс Оливье был в прежние годы идеальным выразителем британского патриотизма и мощи национального духа — на сцене и на экране.

Однако репутация «второго Лоренса Оливье» вряд ли могла устроить О'Тула, который отнюдь не стремился идти в кино проторенной дорогой и быть тенью другого актера, хотя бы и великого.

Вопреки массовому успеху фильма «Лоуренс Аравийский», О'Тул не чувствовал удовлетворения и на страницах журнала «Плейс энд плеерс» заявил, что начал работу в театре «Феникс» над главной ролью в пьесе Брехта «Ваал», которую рассматривает как «противоядие» своему непогрешимому Лоуренсу Аравийскому. Эту роль О'Тул и сыграл весной 1963 года. Брехтовский Ваал — талантливый поэт, зло издевающийся в своих стихах над буржуазной моралью. Но одновременно это страшный человек, циник, развратник, насильник, убийца. О'Тул акцентировал в брехтовском герое мотив саморазрушения, духовного самоубийства человека, для которого нет ничего святого.



Английский критик Чарльз Меровиц в статье, посвященной Питеру О'Тулу, рассказывал, что как-то перед началом спектакля «Ваал» он зашел в гримерную актера. Тот был вне себя от ярости. Оказывается, в этот день в одной из рецензий на фильм «Лоуренс Аравийский» Питера О'Тула назвали «очаровательным». Это слово привело актера в бешенство. Нанося на лицо грим Ваала, рисуя черным карандашом резкие морщины, приклеивая бороду и усы, О'Тул то и дело спрашивал: «Ну, посмотрите, я все еще очарователен? Или уже нет?»

В том же 1963 году в Лондоне торжественно открылся английский Национальный театр (в помещении «Олд-Вик»). Художественным руководителем театра был не кто иной, как Лоренс Оливье. Открыть театр он решил спектаклем «Гамлет». Когда-то Оливье блистал в этой роли — и на сцене, и в

фильме. Но теперь он уже был стар для Гамлета. И Оливье пригласил на эту роль Питера О'Тула — возможно, пленившись тем, что критика окрестила О'Тула «новым Оливье».

Спектакль «Гамлет» Оливье решил поставить совсем по-новому и выразить в нем идеи, созвучные началу 60-х годов. В то время еще не отшумели страсти по поводу движения «молодых рассерженных» в театре. И Оливье писал (эти слова были опубликованы в программе спектакля «Гамлет») о том, что принц Датский в его постановке «протягивает руку Джимми Портеру[1] и другим «рассерженным», оглядываясь «во гневе» на землю, которую давно оставил».

Однако критика, подробно описавшая спектакль, ни словом не обмолвилась о каком-либо осовременивании Гамлета. Напротив, писалось о том, что О'Тул строит роль «на сочетании древних масок — трагической и комической». Так что желание режиссера спектакля, Лоренса Оливье, придать Гамлету черты злободневности, видимо, не было реализовано О'Тулом.

Питеру О'Тулу современность вообще плохо «поддается». В отличие от своих соучеников — Альберта Финни, сыгравшего героя фильма «В субботу вечером, в воскресенье утром», или Ричарда Харриса, исполнившего главную роль в картине «Эта спортивная жизнь», О'Тул никогда не выражал с такой полнотой на экране поколение, к которому принадлежит. Еще меньше О'Тул стремится в ролях рассказать о себе самом. В его творчестве отсутствует исповедническая интонация. По фильмам О'Тула невозможно составить себе представление о его личности. Вряд ли зрителям его «Льва зимой» или «Ночи генералов» придет в голову, что реальный О'Тул — веселый ирландец, обожающий розыгрыши, что он любит петь под гитару, что он — чудак, гордящийся своими причудами, и т. д. (О'Тула в жизни не узнают и английские кинозрители. Несколько лет назад в наших «Новостях экрана» была приведена такая информация: «В одном районе Лондона появился бородатый парень с гитарой. Он напевал модные песенки возле кабаков. Близ одного из них его избили. Но никто не догадался, что этот «парень» — известный киноактер Питер О'Тул».)

В своих ролях О'Тул уходит, убегает от себя — причем чаще всего не только в другого человека, но и в другую эпоху.

Современные его роли в кино, как правило, лишены всяких примет современности, актер гораздо конкретнее в любой из исторических ролей, чем в каком-нибудь модном Сеймоне

[1] Герой пьесы Джона Осборна «Оглянись во гневе».



Дермоте из голливудского фильма «Как украсть миллион». Одри Хепберн там совершенно на месте, Питер же О'Тул тут лишен какого бы то ни было характера. О его герое — образце мужской неотразимости и джентльменства — нечего сказать, кроме ненавистного О'Тулу слова «очаровательный». Его могли бы заменить здесь многие американские актеры — Грегори Пек, например, — стоило ли Уайлеру «импортировать» О'Тула из Англии?

Лучшие роли Питера О'Тула — исторические или классические: король Генрих II в «Бекете» и в «Льве зимой», английский аристократ лорд Джим в одноименном фильме, Сервантес и Дон Кихот в «Человеке из Ламанчи», Робинзон Крузо в последней экранизации романа Дефо, называющейся «Человек по имени Пятница». Если же О'Тулу удаются образы,

«ЛОРД ДЖИМ»

приближенные к нашему времени, то это всегда персонажи каким-нибудь способом «остраненные»: возрастом ли, как в фильме «До свидания, мистер Чипс!», где О'Тул играет глубокого старика; безумием ли, как в фильмах «Ночь генералов» и «Правящий класс».

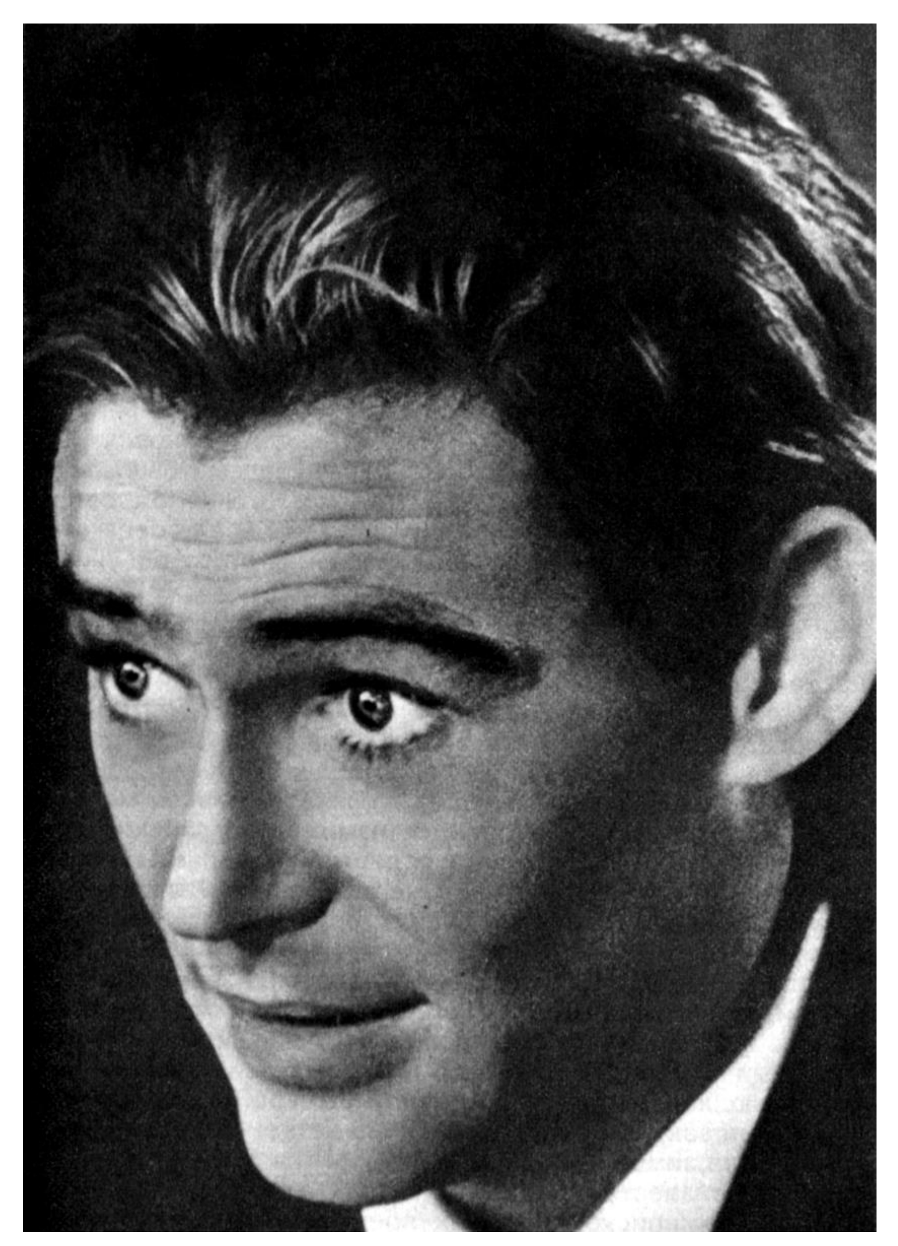
Роли О'Тула очень различны, и он в каждой перевоплощается до полной внешней неузнаваемости. И все-таки можно обнаружить нечто общее в его лучших ролях — не только в их стиле, заостренном, эксцентрическом, тяготеющем к трагическому гротеску, но и в тематических мотивах.

Впервые эти черты стиля и темы О'Тула ярко и отчетливо выразились в фильме «Бекет» — экранизации пьесы Жана Ануя (1964), где зрители встретились с растерянными, грустными глазами актера, увидели его скорбно изломанные брови.

Король Генрих II глубоко несчастен. Он никем не любим, а сам мучительно любит только одного человека на земле — саксонца Томаса Бекета, своего подданного и друга.

Вряд ли Бекет хоть сколько-нибудь отвечает королю взаимностью. Но во всяком случае он с готовностью преданного вассала участвует в пирушках короля, в его забавах, ездит с ним на охоту и даже уступает ему свою любовницу. Но дружба кончилась, и отнюдь не любовница тому причиной. Король назначает Бекета архиепископом, главой церкви, и совершает непоправимую ошибку. Бекет не будет больше его другом. Архиепископ вступит в борьбу с королем, защищая интересы церкви. Бекет Ричарда Бартона — человек цельный, прямой, неподкупно честный. В отличие от него, Генрих О'Тула капризен, взбалмошен, неуравновешен. Он несправедлив и часто жесток к своим подданным. Он является виновником гибели Бекета. Терзаемый любовью к нему и его неблагодарностью («Негодяй, он ел мой хлеб! Я вытащил его из ничтожества! Я так любил его!»), король фактически наталкивает своих баронов на мысль убить архиепископа («Пока он жив, я никогда ничего не смогу! Неужели никто не избавит меня от этого священника, который меня презирает и оскорбляет!»). И бароны убивают Бекета в кафедральном соборе.

Но почему-то жалко не Бекета, а Генриха. Бартон изображает архиепископа равнодушным, сухим, хотя и честным служителем церкви, послушным исполнителем ее законов (как раньше он был послушным вассалом короля) — не больше. Он никогда никого не любил, в его сердце нет человеческих чувств. Генрих О'Тула поначалу человечен, у него нежная, ранимая душа, он любит, делает ошибки, страдает. Затем человечность постепенно уходит, испаряется. О'Тул продол-



жил в этом образе тему, начатую в спектакле «Ваал», — тему саморазрушения личности.

Те, кто видел фильм, не забудут его последней сцены: когда король уже обрек своего друга на смерть и теперь раскаивается в этом. Он в отчаянии мечется по тронному залу, одинокий, как зверь в загоне, хотя и окруженный семьей, придворными. Он сбрасывает со стола посуду, язвит, хохочет, оскорбляет жену и мать, плачет. Его очень жалко — голубоглазого беспомощного короля, который никогда не сможет простить себя и никогда уже не будет счастлив. Он молод — Генрих II Плантагенет. Но он сломлен, опустошен, начался процесс омертвения души.

Через четыре года О'Тул исполнил роль Генриха II в другом английском фильме — «Лев зимой». Два фильма об одном историческом лице поставлены в различной стилистике. Режиссер «Бекета» Гленвилл изображал дворец Генриха как эстетизированное царство блистательной роскоши. Пейзажи этого снятого в прекрасном цвете фильма были тоже необычайно живописны. И сам король молод и хорош собой. Постановщик фильма «Лев зимой» Энтони Херви совсем по-другому представляет себе средневековую Англию. Он увидел в ней бедную, грязную, запущенную страну.

Драматургия фильмов «Бекет» и «Лев зимой» тоже очень разнится. Если в основу первого положена серьезная философская драма Жана Ануя, то «Лев зимой» поставлен по пьесе англичанина Джеймса Голдмена — довольно остроумной, но малосодержательной (особенно по сравнению с драмой Ануя). Во «Льве зимой» король предстает в год своего пятидесятилетия, когда его дети, бывшие в «Бекете» совсем маленькими, — зрелые мужи, которые борются за английский престол. Этой борьбой, собственно, содержание фильма и исчерпывается. Он кончается тем, с чего начался: Генрих II не назначил себе наследника, а значит, борьба за трон продолжается.

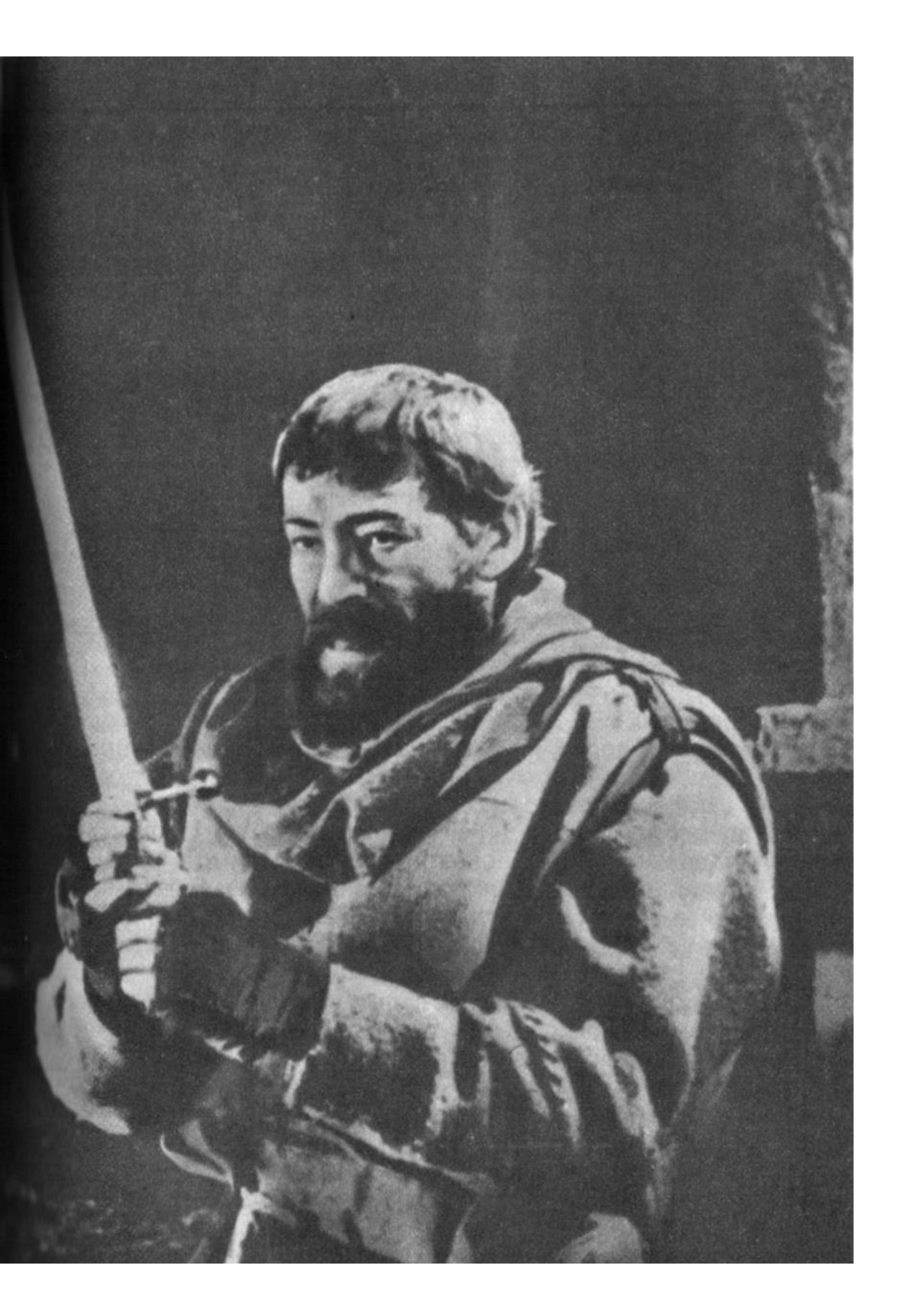
Внешне Генрих сильно изменился. Его лицо заросло густой бородой, голос стал ниже и грубее, от былой хрупкости не осталось и следа: теперь это большой, сильный, атлетически сложенный мужчина. Костюм его не отличается прежней изысканностью, король одет как простой рыцарь. И все-таки это тот же человек, О'Тул сохраняет единство образа. Хотя в фильме «Лев зимой» ни слова не говорится о Томасе Бекете (и вообще неизвестно, таковы ли были взаимоотношения Генриха II и архиепископа, как их представил Ануй, который, кстати, и не настаивал на исторической точности своей пьесы), актер дает понять нам, что в прошлом его Генрих перенес



какую-то душевную травму. Память ли это о трагической вине перед Бекетом, стыд ли перед королевой-женой, которую он вынужден держать в заключении, боязнь ли за судьбу английского престола — О'Тул, не имеющий поддержки в сценарии, лишен возможности раскрыть эту травму, он может только намекать на нее. Мы с первых кадров фильма видим, что взгляд его светлых глаз так же грустен и растерян, брови подняты в таком же скорбном недоумении, как в «Бекете». Актер показывает дальнейшее саморазрушение, слом, крушение когда-то могучей человеческой личности. Все эти черты особенно ощутимы в диалогах Генриха с временно освобожденной королевой Элеонорой Аквитанской, великолепно сыгранной американской актрисой Кэтрин Хепберн. Хотя Элеонора на одиннадцать лет старше Генриха (а Кэтрин Хепберн



«ЛЕВ ЗИМОЙ»





почти на тридцать лет старше Питера О'Тула), в ней куда больше силы и энергии, чем в нем. Она вся так и бурлит поздней страстью к своему венценосному супругу, жгучей ревностью к сопернице, желанием отомстить ему, посадив на трон неугодного ему сына. Генрих спорит, борется с ней, старается сделать своим наследником не любимца матери Ричарда, а младшего сына Джона, но делает он все это без самоотдачи. А в глазах его все время светится печаль, даже когда он наедине со своей юной любовницей Элис, искренне преданной ему. В давшей заглавие фильму метафоре «Лев зимой» О'Тул делает ударение на втором слове. «Зима» — в каждом взгляде, каждом слове его «льва». Нет, эта зима — не надвигающаяся старость. Генрих О'Тула силен и крепок. Зимнюю пору переживает его душа.

В «Ночи генералов» (1967) Питер О'Тул играет качественно иную роль — фашистского генерала. Фильм, поставленный режиссером А. Литваком в Англии, откровенно коммерческий и дискредитирующий антифашистскую тему. Дело не в том, что реальные события 1944 года — разрушение фашистами Варшавы и генеральский заговор против Гитлера — здесь только фон для развертывания детективного сюжета. Дело не

«ЛЕВ ЗИМОЙ»

в том также, что сюжет этот (кто-то из генералов рейха убивает проституток в оккупированных городах, и немецкий следователь разыскивает преступника) вызывает некоторое недоумение: вряд ли кому-нибудь из следователей рейха пришло бы в голову во время войны, когда фашисты творили столько страшных кровавых преступлений, заниматься делом об убийстве проституток. Важно другое: рассказывая без тени иронии или шутки неправдоподобную историю, фильм преследовал определенную спекулятивную цель: показать, что в немецкой армии во. время войны были такие честные, принципиальные люди, как следователь Гроу. Да разве только он? Благородством исполнены и многие другие персонажи фильма, одетые в немецкую форму: например, генерал Каленберг или капрал Гартман. Вся же вина за преступления фашизма ложится в фильме на отдельных, отпетых негодяев, садистов по призванию, таких, как маньяк и сексуальный психопат генерал Танц — его-то роль и исполняет Питер О'Тул. Исполняет с помощью пластики и мимики — в роли почти нет слов. Генерал Танц не говорит, он только несколько раз на протяжении фильма отдает приказы.

В первый раз зритель видит Танца в Варшаве, именно он — по произволу авторов фильма — руководит «операцией» по разрушению этого города. Генерал стоит в машине во весь рост. Он похож на застывший монумент. Лицо его тоже застывшее, неподвижное, глаза смотрят в одну точку. Кажется, что это не человеческое лицо, а маска смерти. «Готовься к фазе номер два», — произносит генерал металлическим голосом. И через несколько секунд: «Фаза номер два!» Начинается стрельба, взрывы. Когда дым рассеивается, генерал стоит в машине с той же бесстрастной маской на лице. Он только молча и старательно «дирижирует» битвой: то поднимает, то опускает руку — как большая заводная кукла. Затем в фильме начинается история с таинственным убийством первой проститутки, и Танц на время уходит из нашего поля зрения.

В следующий раз мы видим генерала уже на улицах оккупированного Парижа. Здесь Питер О'Тул показывает ряд его странностей. Генерал никогда не улыбается, никогда не снимает черных перчаток. По его лицу-маске иногда пробегает болезненный тик. Генерал оказывается любителем искусства. Он посещает Лувр. Впрочем, лицо его, когда он смотрит на шедевры искусства, так же бесстрастно, как в те минуты, когда он смотрел на дымящуюся Варшаву. Но что-то странное происходит с ним, когда он видит картины Ван Гога. Глаза расширяются, взгляд становится невменяемым, генерал при-



жимает руку в черной перчатке ко лбу, он чуть не потерял сознание. Второй приступ безумия случается с ним в отеле, в его номере. Он долго смотрит на себя в зеркало и вдруг пытается «стереть» со стекла свое изображение. Когда ему это не удается, он разбивает зеркало кулаком. Теперь уж даже самый недогадливый зритель понимает, что проституток убивает Танц. Больше некому: остальные генералы (а что убийца — генерал, известно уже в начале фильма: свидетель видел красные лампасы на брюках преступника) такие приличные и уравновешенные. А этот — сумасшедший маньяк. Но то, что понятно зрителям, невдомек следователю. Он так и не догадывается, кто же убийца. Только через много лет после войны другой следователь, француз, которого из всех военных преступлений больше всего интересует это, наконец-то «выйдет» на генерала Танца и милостиво позволит ему покончить с собой.

Если в роли Генриха актер обнаруживал процесс постепенного разрушения личности, омертвения души, то здесь он изображает омертвение уже как исходную точку. Образы совсем разные, но глубоко спрятанные нити все-таки их связывают.



Роль генерала Танца никак не индивидуализирована в сценарии. Однако недостаток сценария Питер О'Тул силой своей игры превращает в достоинство. Образ не индивидуализирован? Тем лучше! Актер изобразит не отдельного фашиста, а фашизм как явление. И маньяк, безумец, ходячий мертвец, заводная кукла с маской смерти на лице, генерал Танц становится зловещей аллегорией фашизма. Питер О'Тул поднимается высоко над фильмом, поднимая в конечном счете и самый фильм, который без него был бы просто несостоятельным.

В «Ночи генералов» у Питера О'Тула — одна маска, в фильме «Правящий класс» (1972, режиссер П. Медак) — две. Герой фильма Джек — лорд, представитель правящего класса, родовой английской знати, — сумасшедший. На протяжении фильма мы видим две фазы его безумия. В первой фазе Джек мнит себя Иисусом Христом. Он появляется перед нами впервые в светлом одеянии, подпоясанном веревкой, босой, с длинными волосами, ниспадающими на плечи. Глаза его полны кротости и беспредельной любви к людям. Его не интересует доставшееся ему крупное наследство. Все деньги он готов раздать — к ужасу своих родственников. «Я —

Христос, — говорит Джек, подняв глаза к небу, — все люди — мои сыновья». В большом зале своего особняка он помещает огромный крест и время от времени стоит, прислонившись к нему, в позе распятого Христа. Стоит, исполненный страдания, смирения и благости, и думает, очевидно, о погрязшем в грехах роде человеческом, во имя которого он так мучается.

Джек — душевнобольной; Питер О'Тул не скрывает этого. Но он безобиден, безответен, способен только на добро. Однако родственники и врачи обращаются с ним как с буйнопомешанным. Его лечат посредством шока. В результате этого лечения Джек не выздоравливает; его болезнь лишь переходит в другую фазу. У него возникла иная, куда более опасная мания: отныне он считает себя Джеком-Потрошителем (убийцей-садистом, реально существовавшим когда-то в Лондоне). Питер О'Тул меняет маску. Теперь его герой коротко подстрижен, элегантно одет. Глаза его мрачны. Джек хочет творить кровавое зло и совершает тайно несколько садистских убийств. Но вот парадокс! Давно ли его (в облике Христа) преследовали? Теперь никто вокруг не замечает, что Джек ненормален. Напротив, его родственники полагают, что он полностью излечился, и его направляют на заседание в палату лордов. Как и другие лорды, он одет в старинную мантию, отделанную белым мехом. Джек произносит речь, призывающую к введению политики силы в Англии. «Никакой жалости! Репрессии, только репрессии!» — кричит он в исступлении. Его глаза совершенно безумны. Но никто вокруг не видит этого. Речь Джека покрывают аплодисменты. Таким образом, одна из идей фильма заключается в том, что в сегодняшней Англии христианское добро кажется опасным помешательством, а зло и насилие воспринимаются как норма.

Другая важная мысль фильма читается в его последних кадрах, когда Джеку кажется — и его фантазия реализуется на экране. — будто слушающие его лорды превращаются в мертвецов, в скелеты, затянутые паутиной. Здесь совершенно ясная аллегория деградации правящего класса, разложения аристократической верхушки.

Питер О'Тул всегда стремится уйти в своих ролях от современности. Но в «Правящем классе» его тема приобрела самый что ни на есть современный смысл: ведь в фильме речь идет о падении былого величия Британской империи — больном вопросе для сегодняшних англичан. Философская притча о современном «правящем классе», как и исторический фильм о далеком прошлом этого «правящего класса», вполне могла бы тоже называться «Лев зимой». Но эта метафора приобретет тогда совсем иной смысл: слово «лев» будет означать

«британский лев», а слово «зимой» укажет на закат его прежней славы.

Итак, О'Тул, начавший свой путь в кино с роли Лоуренса Аравийского — олицетворения силы и мощи британского льва, — создает в «Правящем классе» образ, символизирующий прощание с британским могуществом.

Глубинная тема Питера О'Тула — вообще тема прощания и крушения. Прощания с человечностью внутри или вокруг себя. Его Дон Кихот с болью и страхом глядит на жестокий мир; как отмечала западная критика, актер в этой роли предстает «потусторонним мечтателем».

Герои Питера О'Тула очень часто в той или иной степени безумны. Их трагические глаза напоминают осколки разбитого зеркала, в которых отражается дробный, странный, искаженный мир. Но всегда кажется, что где-то рядом с его персонажами незримо присутствует сам Питер О'Тул, который с жалостью, состраданием, иронией или гневом смотрит на создания своего таланта, столь не похожие на него самого — веселого, умного, лукавого ирландца.

М. Жежеленко



ФЕРНАНДО РЕЙ

Имя этого выдающегося, но не слишком взысканного славой актера связано с другим кинематографическим именем, к которому давно и естественно прилагается эпитет «великий». Фернандо Рей если не alter ego Луиса Бунюэля, то, бесспорно, выразитель весьма существенных тем и мотивов бунюэлевского творчества.

Среди чудес, которыми «старый дьявол» Бунюэль вот уже полвека поражает художественный мир, — и его трудно объяснимая способность взрывать актерскую индивидуальность. Разве можно было, например, ожидать от Катрин Денёв, ангелоподобной блондиночки из «Шербурских зонтиков», такой жестокой откровенности, с которой эта актриса рассказывает в «Дневной красавице» и «Тристане» о темных закоулках женской души?

Одних актеров Бунюэль открывает, других решительно трансформирует, третьих словно создает заново — и всех обогащает. Даже спорадические, даже единичные встречи с ним становятся важной вехой актерской биографии — как у Жерара Филипа или Марии Феликс, Мишеля Пикколи или Жанны Моро, создавшей в «Дневнике горничной» свою самую глубокую психологическую роль.

Есть еще особая категория актеров, которым полнее всего дышится в мире бунюэлевской образности, которые сохраняют знак авторского кинематографа Бунюэля даже тогда, когда работают у других режиссеров. К этой категории актеров и принадлежит Фернандо Рей.

Первая творческая встреча Рея и Бунюэля относится к 1960 году, когда режиссер, покинувший родину после франкистского переворота, приехал в Испанию на съемки «Виридианы». За бесконечную эмиграцию Бунюэль стосковался по всему испанскому — пейзажам, ритмам, звукам, запахам, лицам. Не потому ли он задержал взгляд на Рее? Лицо, словно написанное Веласкесом, чуть старомодный облик типичного

идальго... Так или иначе, но фотогения актера имела тут несомненное значение. Бунюэль, считающий актерскую проблему для режиссуры первостепенной, рассказывает, как он выбирает исполнителей: «Чтобы принять решение, мне часто достаточно лишь увидеть лицо на фотографии. Меньше всего я люблю иметь дело с профессиональными звездами. Даже Жерар Филип доставил мне немало забот, когда я снимал „Лихорадка приходит в Эль-Пао“».

Разумеется, причина такой «нелюбви» не в капризах и причудах знаменитостей. Устойчивый образ звезды, отложившийся в зрительском восприятии, неизбежно несет избыточные, ненужные для данного сюжета и данного замысла значения. И режиссеру приходится тратить немалые усилия, чтобы их устранить — или «остранить».

В случае с Реем подобных трудностей у Бунюэля не было: проведя до «Виридианы» на съемочных площадках около двадцати лет, актер звездой так и не стал. Впрочем, не стал и после «Виридианы».

Рей снимается в кино с 1939 года. Фернандо Касадо Д'Арамбиле (настоящее имя актера) родился в 1917 году в небольшом галисийском городке Ла Корунья. Здесь, в полунищей Галисии, прошло его детство, и Рею отлично была знакома жизненная среда, воссозданная Бунюэлем в «Виридиане»: старые усадьбы, день ото дня ветшающие помещичьи дома, заброшенные деревушки, строгие очертания монастырей, толпы убогих попрошаек у церковных оград — слепых, карликов, прокаженных.

В юности Рей изучал архитектуру, но оставил ее ради актерского ремесла. Картин было много; работ, достойных его таланта, — ничтожно мало. Выделяется несколько второплановых, но интересных, психологически насыщенных ролей в реалистических фильмах Хуана Антонио Бардема, заметившего и оценившего драматическое дарование, лишенное и намека на столь распространенные в испанском театре и кино той поры выспренность, «национальную» патетику. Однако по большей части Рею приходилось сниматься в лентах, составлявших основу испанского массового кинопроизводства: в «исторических» боевиках, наскоро слепленных экранизациях литературной классики, испано-мексиканских образчиках вестерна, разного толка мелодрамах.

Дуэли, потасовки, галопады, невероятное стечение обстоятельств, любовные сцены при луне, ревность и соперничество, дворцовые интриги, много смеха (не всегда), много слез (почти всегда), более или менее острые сюжеты, более или менее изобретательные постановки, красочные декорации,



роскошные интерьеры и костюмы. Сегодня он коварный правитель некоего туманного библейского государства и портит жизнь Голиафу, завтра король Леона и отражает натиск мавров, послезавтра взбирается на капитанский мостик, попадая из неопределенной эпохи «плаща и шпаги» в не менее условно изображенное время второй мировой войны.

Рей замыкает список исполнителей, представляя одного из живописных эпизодических персонажей в «Приключениях Жиля Блаза из Сантильяны» Жоливо; поднявшись ступенькой выше, играет Дона Иниго, злобного, циничного и важного главу толедской полиции в «Дон Жуане» Берри, помпезной и путаной постановке, вращающейся вокруг оси комических эффектов Фернанделя — Сганареля; а в ленте Р. Хиля «Кровь на рассвете», где роман Бласко Ибаньеса стал лишь поводом для сентиментальной мелодрамы, актер и вовсе центральная фигура.

Выступив в паре с Марией Феликс, Рей изображал там пожилого честного капитана, уловленного сетями красавицы шпионки и согласившегося доставлять к берегам Италии немецкие мины. Страсть оказывалась поистине гибельной,

она привела к взрыву на корабле, и герой Рея становился вначале виновником смерти собственного сына, потом свидетелем расстрела возлюбленной, а в финале вместе с разбомбленным кораблем находил последнее успокоение в морской пучине.

За этими фильмами и этими персонажами, дающими столь легкую и столь обильную пищу для иронических увражей, вырисовывается коллизия далеко не веселого свойства. Эпизодические роли уступали место главным, одно режиссерское имя сменялось другим, стиль «брутальный» стилем «психологическим», но это было движением по кругу, вечным возвращением в лоно развлекательного экрана. Кроме того, разделив участь таких превосходных актеров, как Сильвия Пиналь или Франсиско Рабаль (и всего испанского киноискусства, существовавшего не только под гнетом цензуры, но в условиях культурной изоляции), Рей снимался по преимуществу в фильмах внутреннего рынка и был совершенно неизвестен в Европе.

Двадцать лет. В кино редкая актерская карьера — вся, со взлетами и падениями, с начала и до конца —длится столько, сколько Рей задержался на пороге своей. Пусть за эти годы был наработан профессионализм, пусть в противодействии одновременно развязной и высокопарной эстетике коммерческого кинематографа шлифовался аскетизм исполнительской манеры актера, пусть ему удавалось (как обязательно отмечали рецензенты) быть «безукоризненно достоверным и убедительным» даже среди самого чудовищного наворота мелодраматических страстей; но не слишком ли долго талант ждал своего подлинного часа?

Прекрасно, что час этот все-таки наступил.

В «Виридиане» Рей сыграл Дона Хайме, немолодого помещика, чью однообразную глухую жизнь нарушает приезд племянницы, воспитанной в монастыре и собирающейся принять постриг. Эта встреча переворачивает обе судьбы: Дон Хайме кончает самоубийством, Виридиана остается в «миру».

Обратить внимание на лицо Рея режиссера побудили, конечно, не одни лишь ностальгические эмоции. Именно так должен был выглядеть Дон Хайме: облик, который заставлял бы предполагать возвышенный строй чувств, глубокие моральные принципы, верность кодексу чести, — чтобы тем резче обозначился контраст между внешним благородством и жалкой, ничтожной сутью.

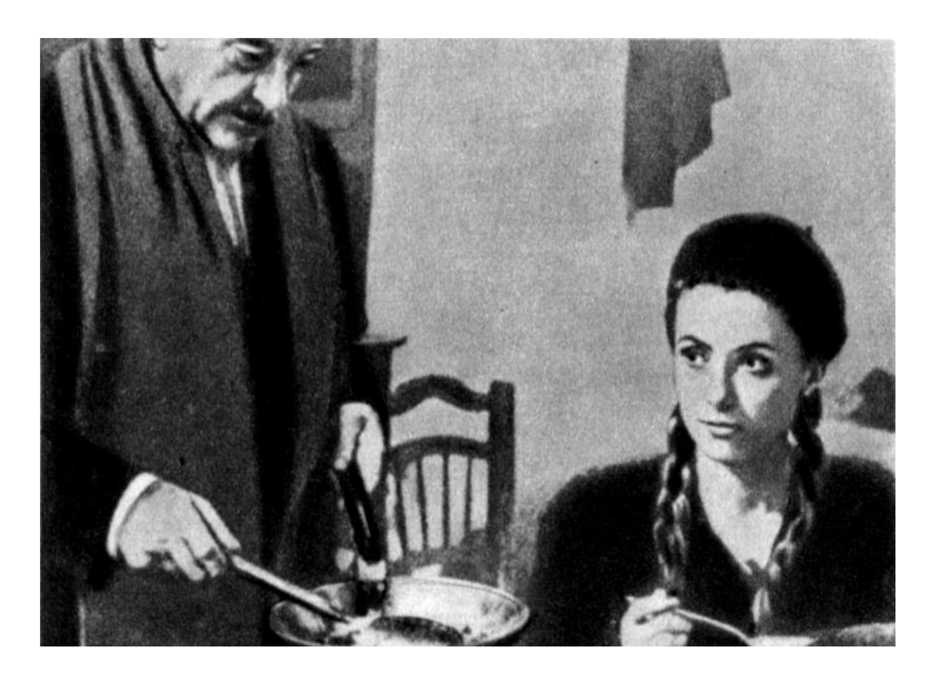
Дон Хайме — несчастный маньяк. Каждый вечер, уединяясь, он вершит странный ритуал: под торжественно-прекрасную церковную музыку примеряет подвенечный убор своей



жены-девственницы, скончавшейся от сердечного приступа в первую брачную ночь.

Парадоксальная сложность задуманного Бунюэлем образа (режиссер тут был и сценаристом) заключалась в том, что ни моральные правила, ни благородные порывы вовсе не чужды Дону Хайме. Он верит в святость брака, вечную нерасторжимость союза любящих, многие годы живет памятью о покойной жене, не желая ни признавать своего незаконного сына Хорхе, ни замечать покорных, ждущих глаз служанки Рамоны. Но «высокие» чувства, «идеальная» любовь камуфлируют вымороченное, противоестественное существование.

«Виридиана» разделила и публику, и критику на два непримиримых лагеря. Получив главную награду на Каннском фестивале 1961 года, она была запрещена в Испании как



произведение «аморальное», «мятежное», «безбожное». Вскоре после фестиваля английский журнал «Сайт энд Саунд» провел опрос критиков с просьбой определить десять лучших фильмов всех стран и всех времен — многие назвали «Виридиану». Но американский журнал «Филмз ин ревью» писал тогда же: «Бунюэль теряет ощущение реальности и все больше соскальзывает в темные глубины психопатологии и зла. Они разрушают его талант и вместе с тем являются для него новым питательным источником... Бунюэль создал в «Виридиане» россыпи анормального, и за это разные психопаты превозносят фильм до небес».

«Добропорядочного» западного зрителя, говорившего устами скандализованной обозревательницы из «Филмз ин ревью», возмутило не «анормальное», к которому его давно приучил и приохотил киноэкран. Как франкистские чиновники и католические иерархи, он не мог простить Бунюэлю безжалостной правды социального анализа, сурового приговора, вынесенного в «Виридиане» буржуазной морали.

В классически строгом, прозрачном и жестком шедевре Бунюэля все подчинено выражению главной идеи. И в образе Дона Хайме ясно читается основная тема «Виридианы» и важ-

нейшая тема всего бунюэлевского творчества — догматической веры, мертвенных и мертвящих идеалов. Невротические комплексы сами по себе мало занимают актера. Рей изображает личность, изъеденную коррозией ложных представлений, слабого человека, который не может победить завладевших его душой идолов и потому гибнет.

Удивительно похожая на жену Дона Хайме, Виридиана уступает настояниям надеть подвенечный наряд покойной. Несколько капель снотворного превращают ее в безжизненную статую — и вот девушка в белом платье, укутанная фатой, лежит на столе: материализованное воспоминание, замена и подмена прошлого. Жесты Дона Хайме точны, как безошибочны шаги лунатика, но спит не все его сознание. Актер передает внезапность перехода от подсознательных слепых состояний к ужасу, стыду, раскаянию.

В сцене несостоявшегося насилия и следующем за ней объяснении с Виридианой, когда промучившийся всю ночь страшными мыслями Дон Хайме уговаривает Виридиану остаться, выйти за него замуж, проявляются и глубина драматического дарования Рея, и особенности его «графического» стиля.

Рей передает тут чрезвычайно широкий диапазон чувств: муки пробудившейся совести, непреодоленную страсть, отвращение Дона Хайме к себе, страх, что Виридиана его возненавидит. Актер избегает детализации, психологические движения предстают в свернутом виде: несколько лаконичных штрихов, бегло очерченный общий контур. Сразу как-то постаревший, «осевший», Дон Хайме опускается в кресло, его всегда слегка склоненная голова клонится еще ниже, еще тише и просительнее звучит голос, чуть более заметны дрожание рук и скованность поз.

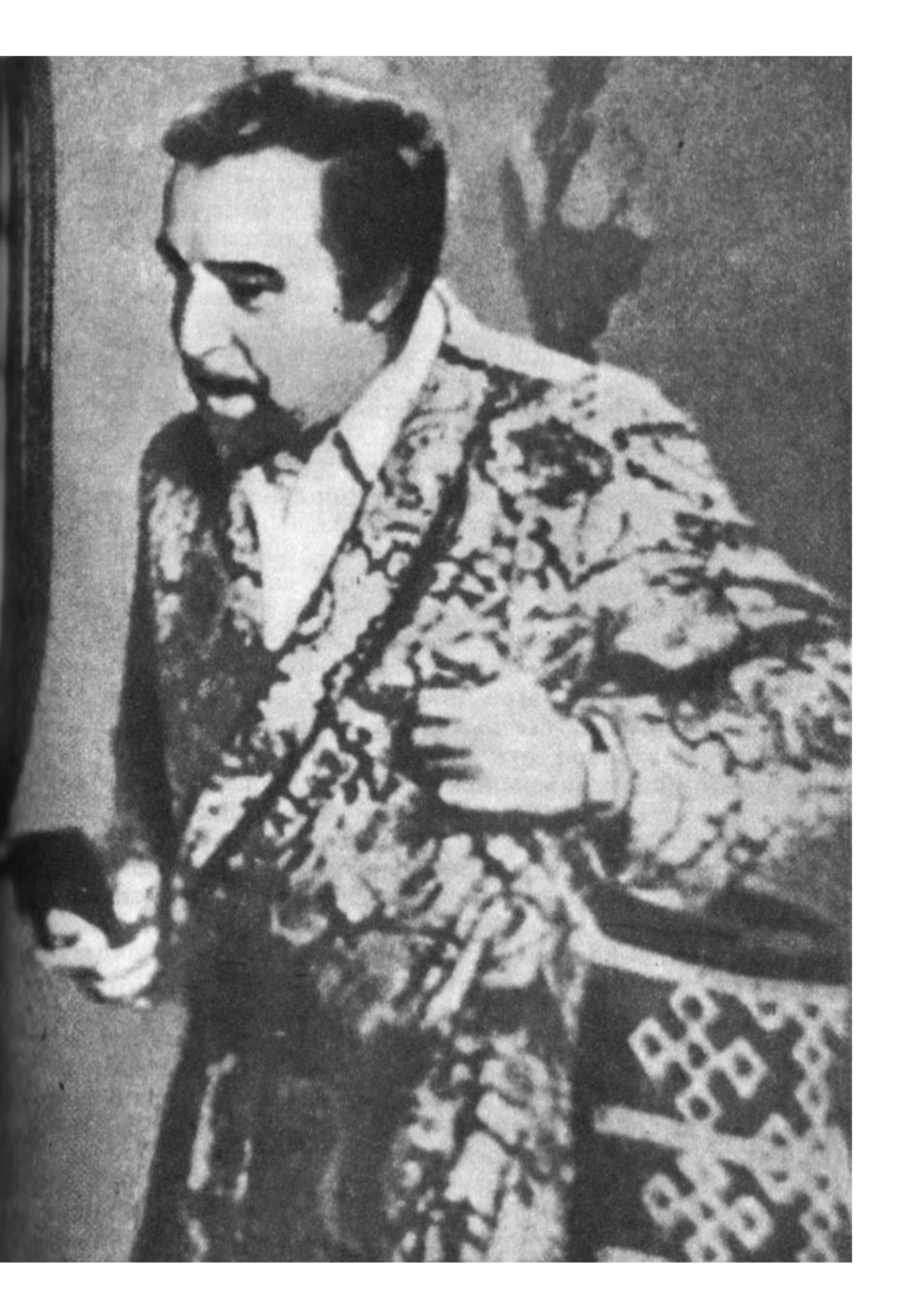
В образности Бунюэля ощущается наследство его молодых сюрреалистических эскапад времен «Андалузского пса» и «Золотого века», режиссер любит объединять далекие, а иногда и вовсе несовместимые вещи, явления, понятия. Подобное использование алогичного характерно и для актерской манеры Рея, который, сближая психологические полярности, высекает неожиданный эмоциональный эффект.

Виридиана уехала, произошло то, чего так боялся Дон Хайме. Он погружен в последнее безнадежное отчаяние, в полное оцепенение — и вдруг на его лице появляется непонятно безмятежная, почти просветленная улыбка. В следующем эпизоде мы увидим его уже мертвым...

История, рассказанная в «Виридиане», пожалуй, одна из самых страшных в мировом кинематографе. Рядом с ней иные



«СКРОМНОЕ ОБАЯНИЕ БУРЖУАЗИИ»



«триллеры», иные гангстерские ленты, заваливающие экран горами трупов, иные «фильмы ужаса» с дракулами и сатанинскими мессами, «фильмы катастроф» с пожарами в небоскребах и челюстями акул кажутся детской забавой.

Эта бескровная повесть о неудавшемся подвиге человеколюбия страшна тем, что переносит насилие, растление, смерть в сферу духовного и нравственного. В своей иконоборческой ярости Бунюэль уничтожает вместе с иллюзиями и кумирами надежду на победу добра, показывая, как корчатся в агонии и гибнут самые благородные, самые бескорыстные устремления.

А также страшна своей жестокой достоверностью. Экранный рассказ, насыщенный метафорами и символами, вместе с тем отмечен такой обостренной конкретностью, которая способна поранить.

Духовный взлет Виридианы не удался, ее порыв разбивается о землю. Но еще прежде, метафорически предрекая нравственную гибель героини, кончает жизнь «иудиной» смертью повесившийся на дереве Дон Хайме.

Линия Дона Хайме — своеобразное, как бы «сдвинутое» отражение линии Виридианы. Однако в игре Рея нет ничего ни пародийного, ни гротескового, ничего обобщенно-условного. В одном из интервью по поводу «Виридианы» Бунюэль заметил, что в этом фильме нет ни одного предмета, который не был бы выхвачен из действительности. Слегка перефразировав эти слова, то же самое мог бы сказать о своем персонаже Фернандо Рей: образ Дона Хайме выстроен из жестко реалистических, жизненно достоверных деталей.

Сразу вслед за «Виридианой» Бунюэль собирался приступить в Испании к осуществлению давно выношенного замысла — экранизации романа Переса Гальдоса «Тристана», но разыгравшийся по поводу «богохульного» фильма скандал разделил две бунюэлевские роли Фернандо Рея десятилетним промежутком. Только в 1970 году на узких улочках Толедо, самого испанского из всех испанских городов, появилась импозантная фигура одетого в черное господина с седеющей бородкой. Рей играл в «Тристане» главную роль: опять идальго старого закала, только теперь не сельский, а давно пустивший по ветру свое состояние и живущий в городе; опять опекун молоденькой девушки (потом любовник, потом муж), опять недозволенная любовь стареющего человека...

После «Виридианы» актеру, сразу пошедшему «нарасхват» у режиссеров разных стран, поспешили налепить ярлык «влюбленного старика». Работы Рея бесспорно выходят за



пределы подобного навязанного ему амплуа, слишком узкого для его актерской личности. А фабульно-сюжетное сходство и тематическое родство лишь оттеняют своеобразие ролей, сыгранных Реем в «Виридиане» и «Тристане».

Если в «Виридиане» Дон Хайме все-таки нес на себе печать психоаналитических тяготений Бунюэля, то в «Тристане» актеру удалось создать образ полнокровно реалистический, избавленный от фрейдистских реминисценций. Драматургический материал открывал возможность для психологического углубления и детализации, и Рей этой возможностью воспользовался — в пределах своей сдержанной манеры.

В отличие от «Виридианы», где Дон Хайме действовал лишь в первой половине фильма и на протяжении короткого отрезка времени, в «Тристане» актер получил возможность создать образ развивающийся, проходящий многозначительную эволюцию.

Приступая к съемкам «Тристаны», своего двадцать девятого по счету фильма, Бунюэль заявил, что этот фильм разрешит все загадки, таившиеся, по мнению критики и зрителей, в других его картинах, и прозвучит как «последнее слово».

«Тристана» не стала последним словом Бунюэля, а Дон Лопе — последним бунюэлевским персонажем Рея. Но фильм действительно прост, ясен, для неистового Бунюэля непривычно спокоен и размерен. Спокойно и размеренно идут дни Дона Лопе.

В начале фильма он — уверенный в себе, «известный в городе» человек, с достоинством совершающий ежедневный променад, настоящий испанский дворянин, и в XX веке сохранивший серьезное отношение к дуэли, по-аристократически «свободомыслящий» — ровно настолько, чтобы не держать в доме распятия и указать ложную дорогу полицейскому, который догоняет воришку.

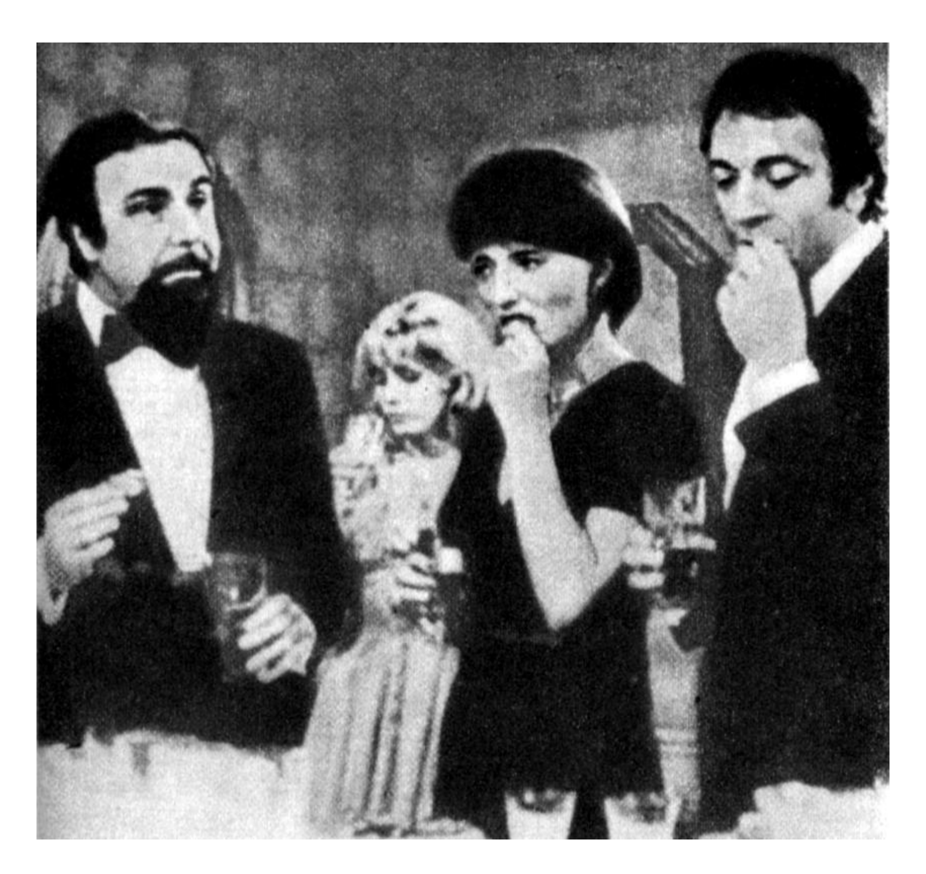
Потом, эпизод за эпизодом, медленно и неуклонно накапливаются изменения.

Походка уже не такая прямая и уверенная, в руках появляется трость, на зябнущей шее — толстый шарф.

Еще несколько лет — и он уже не идет, а бредет из церкви по припорошенным снегом улицам, тяжело опираясь на палку, в теплом пальто, ссутулившийся, измученный старческими болезнями. Теперь Дон Лопе готов довольствоваться при жене жалкой ролью «доброго отца». Жалкое проглядывало в нем и прежде, откладываясь исподволь, как и внешние приметы дряхления: вот с проникновенной обстоятельностью он в кругу приятелей обсуждает условия предполагаемой дуэли; вот с той же серьезной сосредоточенностью изучает остатки фамильного серебра, решая, что бы еще заложить; вот после побега Тристаны с молодым любовником плачет пьяными слезами («любовь моя, вернись ко мне»), распивая наедине с собой бутылку шампанского; вот с очередной коробкой конфет, которую Тристана тут же отшвырнет в сторону, как-то виновато переступает порог собственного дома. В конце фильма былой вольнодумец мирно сидит за чашечкой шоколада со священником: притязания на «свободу совести», как и притязания на «свободу чувствований», давно забыты.

Экранные создания Рея редко звучат лишь в одной, четко обозначенной тональности. Для его исполнительской манеры характерна тончайшая обертонная разработка основной психологической «мелодии». Конечно, Дон Лопе — слинявший, нравственно осевший, духовно не очень значительный человек. Но и человек несчастный, искренне любящий, побежденный старостью и страхом одиночества, по-своему добрый, способный прощать, к которому больная Тристана приезжает, чтобы «тут умереть».

Тристана не умирает, но остается безногой калекой, теперь уже навсегда принадлежа Дону Лопе. Зловеще отчетливый



стук ее костылей напоминает нам, что мы не в тягучем повествовательном XIX веке Переса Гальдоса, а в полном символов мире Луиса Бунюэля. И погруженный в «быт» персонаж Рея также наделен в фильме обобщающим смыслом.

Символика образов Тристаны и Дона Лопе раскрывается в их взаимосвязи, в их динамичном взаимодействии. «Мучитель» и «жертва» незаметно меняются по ходу действия местами: превратившаяся в злую калеку Тристана вымещает раздражение на своем соблазнителе-благодетеле, на старом муже, а потом и убивает его, не вызвав врача во время сердечного приступа. Но в первых кадрах фильма Тристана была прелестным, нежным, чистым созданием — воплощенная юность, и изначальная вина лежит на Доне Лопе: будущее изуродовано, искалечено прошлым. Так в интерпретации



Бунюэля роман Гальдоса приобрел неожиданно злободневное звучание, перекликающееся с главной мыслью «Виридианы»; а второй бунюэлевский персонаж Рея — простой, ясный, традиционный — оказался не менее многозначным и сложным, чем первый.

В образе Дона Лопе со всей отчетливостью проявилась еще одна сторона драматического дарования Рея — умение передавать зыбкие, переходные состояния, мастерство психологической иероглифики. Пишущие о нем (а о Рее, не в пример другим актерам подобного масштаба, написано совсем не много) неизменно говорят о его «загадочности». Скорее загадочны персонажи этого актера, в них всегда ощущается нечто недосказанное, невыявленное: они существуют словно бы на грани между «есть» и «может быть».

«Тристану» иногда называют фильмом Катрин Денёв. Действительно, ее работа здесь выше всяких похвал — как, впрочем, и работа Рея. Справедливее, да и точнее, говорить о фильме Денёв — Рея: не только потому, что партнеры выказали равное мастерство, но потому, что достигли на экране редкостно гармоничного художественного сосуществования. Рей обладает свойством, которого лишены многие прославленные звезды: умением работать в ансамбле.

Ирония, в «Тристане» едва ощутимая, в «Скромном обаянии буржуазии» (1972) стала для Рея главной краской. В этом забавном, непринужденном, веселом, остроумном, легком (таком не бунюэлевском!), в этом злом, бескомпромиссном, «подкладывающем бомбы», сверхправдивом (таком бунюэлевском!) фильме Рей оказался послом никогда не существовавшего латиноамериканского государства Миранды. Импозантный, гораздо более импозантный, чем провинциал 20-х годов Дон Лопе, с безукоризненными манерами джентльмена, с седеющей, аккуратно подстриженной бородкой, слегка располневший любитель прекрасного пола и гастрономических утех, он в свободное от дипломатических обязанностей время подрабатывает контрабандой наркотиками. Сеньор Рафаэль хранит в сейфе мешок с «дипломатической почтой», плотно набитый героином, а в ящике стола пистолет на случай покушений со стороны молодых граждан Миранды, почему-то недовольных полицейскими порядками в стране.

На этот раз Рею удалось создать образ остросовременный не только своим общим смыслом, но каждым отдельным штрихом. Сеньор Рафаэль, который играет с проникшей в его дом хорошенькой террористочкой, как сытый кот с мышью, поглаживает ее по коленке, ведет интеллектуальные разговоры («если Мао так говорит, значит, он не понимает Фрейда»), а потом хладнокровно передает в лапы охранников, вызывает совершенно конкретные аналогии. Перед нами весьма распространенный сегодня тип циничного буржуазного политика.

«Скромное обаяние буржуазии» — политическая притча, смесь водевиля, памфлета, поэмы, полный черного юмора рассказ о том, как спевшаяся компания буржуа тратит незаурядные и, увы, тщетные усилия, чтобы усесться за обеденный стол. Казалось бы, это совсем не сложно в Париже, где шесть тысяч ресторанов, однако они терпят одну неудачу за другой, им все время что-нибудь мешает: то являются в гости, перепутав число, и хозяева не готовы к приему, то оказывается, что ресторатор умер и его тело покоится в соседнем зале, то попадают в кафе, где нет ничего — ни чая, ни кофе, ни даже воды. Правда, душа компании, наш обаятельный и чинный гос-

подин посол оказывается удачливее и предприимчивее прочих. Во время очередной попытки, прерванной внезапным нападением гангстеров, он прячется под стол, прихватив с собой аппетитный кусок жаркого. Не за столом, так под столом — но сеньор Рафаэль выполняет основное жизненное назначение буржуа. Разве принятие пищи не является таковым? И посол, дрожа от страха, продолжает жевать под треск автоматной очереди.

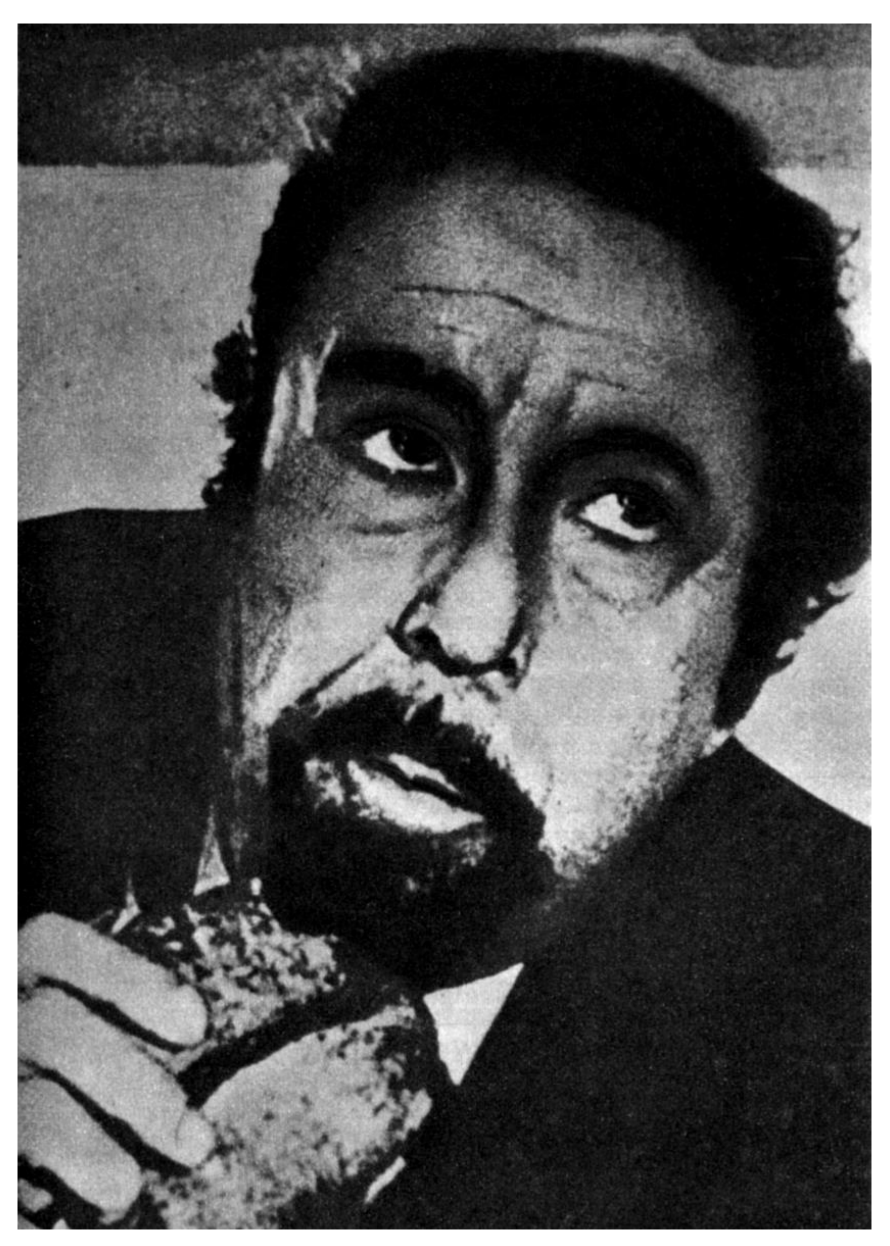
В этой сцене, которая не что иное, как ночной кошмар дипломата, Рей достоверен ничуть не меньше, чем в следующей, когда проснувшийся в холодном поту сеньор Рафаэль отправляется в кухню и, пошарив в рефрижераторе, сладострастно вгрызается в завалявшийся бифштекс. В картине, сбивающей зрителя с толку сложностью переходов от реального к фантастическому, актер не утрачивает того совершенного чувства конкретного, которое он продемонстрировал еще в «Виридиане».

Рей снимался у Бунюэля не много, но представление о нем как о «бунюэлевском» актере утвердилось не случайно. Именно в фильмах Бунюэля его актерская индивидуальность проявилась наиболее четко и ярко, обнаружив свои характерные черты и свой масштаб. В мироощущении двух художников есть бесспорное сродство.

Это, конечно, ни в коем случае не означает несамостоятельности, вторичности актерского творчества Рея.

Как-то Бунюэль сказал, что больше всего боится времени, когда зритель, посмотрев на экран, скажет: «бунюэлевщина!» — и махнет рукой.

«Бунюэлевщина» — вполне реальная опасность для Фернандо Рея, тем более что есть достаточно охотников взять напрокат, пустить в тираж темы и образы великого режиссера. Рею вновь и вновь приходится то разыгрывать вечный сюжет «Сусанны и старцев», показываясь в фильмах, на разный лад варьирующих историю «невинной голубки» и охваченного поздней страстью старика; то воплощать на экране анормальное. В испанской ленте «Кантико» («Гимн») актеру досталась роль опекуна, совершающего насилие над девушкой-подростком, оказавшейся затем на панели. В другом испанском фильме, «Тарок», странном гибриде коммерческого «кича» и шекспировской трагедии, Рей — старый и слепой аристократ, влюбляющийся в молодую американку, типичную представительницу «джинсового поколения», и утопленный под конец в ванне своим слугой. Порой и очень серьезные режиссеры не избегают соблазна использовать «бунюэлевский» ореол этого актера. В первых кадрах фильма



У. Фридкина «Французский связной» персонаж Рея — стареющий главарь подпольной торговли наркотиками — появляется со своей юной женой, необходимой в фильме, видимо, только для того, чтобы напомнить зрителю об амплуа Рея, амплуа «влюбленного старика». А в «Пустыне татар», интересном фильме В. Дзурлини, Рею, которому сценарий не отпустил ни единого слова, дано лишь «по-бунюэлевски» таинственно молчать и биться в страшном припадке непонятной болезни.

Надо отдать должное Рею: сам он старательно избегает чисто внешней демонстрации мотивов Бунюэля.

Серьезное и бережное отношение актера к художественному «багажу», накопленному в контактах с Бунюэлем, доказывают и две его работы, с которыми смог познакомиться наш зритель.

«Белый клык» Л. Фульчи, порождение вечно снедающего кинематограф сюжетного голода, — снятая в Италии энная по счету и качеству экранизация прозы Джека Лондона.

Действие происходит в легендарной столице золотоискателей Даусон-сити, где перебывали решительно все длинноногие, метко стреляющие и мало размышляющие «настоящие мужчины» мирового приключенческого экрана. Казалось бы, актер с индивидуальностью Рея должен чувствовать себя неуютно среди грубых простых нравов, сильных характеров, драк и попоек. Но в длинной двухсерийной картине запоминается только его персонаж, занимающий в сюжете далеко не главное место — горький пьяница, бывший вор, а теперь пастор, отец славной и добродетельной салунной певички. И эту небольшую, проходную роль актер насытил тонким психологизмом, наделив своего героя сложным комплексом чувств — муками совести, страхом разоблачения, мягкой добротой, отчаянием «конченого человека». Как и другие персонажи Рея, вор-священник тоже существует «на грани» между действительным и вероятным, в его характере тоже ощутима какая-то непредсказуемость. Загадка решается в «пограничной» ситуации: забулдыга с темным прошлым оказывается способным на самопожертвование, прикрыв от пули индейского мальчика.

Чем-то сродни этому герою Рея председатель суда Ванини из политического итальянского фильма «Коррупция во дворце правосудия» (реж. М. Алипранди). Это тоже слабый, некогда поступившийся совестью человек, он тоже беззаветно любит свою дочь и больше всего боится упасть в ее глазах.

Поздняя твердость ни к чему не приводит, Ванини становится жертвой хорошо продуманного шантажа. Карьера его

окончена. Председатель суда узнает о своем поражении, когда, стоя на коленях, копает лунки для гольфа у себя в саду: поза рембрандтовского блудного сына, склоненная под тяжестью вины голова, опущенные глаза, безнадежность, звучащая в голосе. Актер говорит о драме человека, слишком дорогой ценой — самоуважением, любовью близкого существа, честным именем — заплатившего за карьеру и в конце концов раздавленного политической машиной.

Рей снимается давно и много; конечно, не все его роли равноценны. Иногда ему не удается оживить, обогатить слабую драматургию и он не играет, а «представительствует» на экране — как во «Французском связном» или «Сиятельных трупах» Ф. Рози.

Но гораздо чаще актер выходит победителем в борьбе и с посредственным материалом, и с собственным пресловутым амплуа «влюбленного старика». В «Неуверенности» Р. Хиля, в «Великой буржуазии» М. Болоньини Рею удалось создать образы, доказывающие неслабеющую силу его дарования.

Каннский фестиваль 1977 года. Через шестнадцать лет после триумфа «Виридианы» Фернандо Рей, выступивший в паре с Джеральдиной Чаплин в фильме «Элиза, жизнь моя» (режиссер Карлос Саура), получил награду за лучшее исполнение мужской роли. На фестивальных табло — и в мировом кинематографе — имя актера вспыхнуло собственным, неотраженным светом. А после победы в Канне блестящий успех на кинофестивале в Сан-Себастьяне — снова главная роль у Бунюэля в его фильме «Этот темный объект желания».

Рею сейчас за шестьдесят. Слава пришла к нему, когда он был уже немолод, и теперь кажется, что он создан именно для таких ролей — людей в годах, оставивших позади изрядную часть своего жизненного пути, со сложным, иногда загадочным и тягостным прошлым.

Однако экранные «старики» Рея говорят не только о старости. Фернандо Рей, снявшийся уже в ста фильмах и продолжающий интенсивно работать в кино, будто неподвластен времени, Вот еще одна черта, сближающая его с семидесятивосьмилетним «доктором исключительного» Луисом Бунюэлем.

Р. Копылова



БАРБРА СТРЕЙЗАНД

Как парижские журналы мод регулярно поставляют миру новые образцы одежды, так Голливуд в течение многих лет предлагает зрителю различные варианты кинозвезд. Загадочная Грета Гарбо, победоносная Марлен Дитрих, очаровательная Дина Дурбин, обольстительная Элизабет Тейлор, изысканная Одри Хепберн, влекущая Мерилин Монро, решительная Джейн Фонда...

Однако самоубийство Монро в 1962 году как будто что-то нарушило в той исправности и методичности, с какой голливудский конвейер «выбрасывал» новоиспеченных кумиров толпы. Только в 1968 году, после шестилетней заминки, вниманию публики была предложена очередная звезда по имени Барбра Стрейзанд.

Рассмотрев ее на крупных планах в фильме «Смешная девчонка», американский зритель был обескуражен: звезда оказалась некрасивой. Да что там некрасивой — дерзко, вызывающе уродливой! Такого еще не бывало. Иные киногероини, правда, попадали в смешные ситуации и казались забавными, но в то же время они были весьма привлекательны и миловидны. А Барбра Стрейзанд поразила не только простодушную публику, но и искушенную критику своей нескладной фигурой и асимметричным лицом. Журналы «Лук», «Лайф», «Тайм», «Ньюсуик», состязаясь в остроумии, высмеивали ее «кривые ноги», «косые глаза, смотрящие друг на друга», и, главное, «длинный нос», который, по словам одного журналиста, «начинается от корней ее волос и кончается у тромбона в оркестре».

Не без ехидства рецензенты отмечали и чудовищную безвкусицу, с какой одевается Стрейзанд. Они вспоминали, что, когда в 1962 году Барбра впервые появилась на конкурсе певцов и наивно, детским голоском спела песенку «Нам не страшен серый волк», то на ней было платье 1925 года,

купленное в лавке старьевщика, какое-то перекрашенное и облезлое боа, чудовищные старомодные туфли и т. д.

И все же факт остается фактом: зритель «Смешной девчонки» с восторгом принял Барбру. Чем же его покорила новая звезда?

Прежде всего, конечно, голосом. Бархатным, мягким, глубоким, богатым по тембру. Голос Стрейзанд-певицы, который критика назвала «естественным чудом нашего века», был известен публике с 1962 года, когда она начала петь на эстраде в бродвейских театрах. Записанное на пластинки и магнитофонные ленты, сопрано Стрейзанд быстро распространилось по Америке, опередив экранное изображение актрисы.

Но одного голоса было бы явно недостаточно. Не стала же кинозвездой Элла Фицджеральд. «Смешная девчонка» обнаружила незаурядное комедийное дарование Стрейзанд.

Сама актриса, впрочем, отнюдь не считала себя рожденной для комедии. Кажется, она была единственной, кто принимал Барбру Стрейзанд всерьез. Она даже окружила себя неким ореолом «восточной таинственности». Когда в начале карьеры певицы к ней подошел журналист, чтобы взять первое интервью, и спросил ее, где она родилась, Барбра сказала: «На Мадагаскаре». Впоследствии критик из журнала «Тайм» так комментировал это ее заявление: «Ее глаза действительно напоминают нам об африканско-азиатском мире, а ее мессопотамское лицо как будто намекает на то, что актриса родилась где-то между Тигром и Евфратом. На самом деле, впрочем, она родилась в Бруклине, в Нью-Йорке».

В детстве и юности она носила имя Барбара. Росла заброшенной девочкой, рано лишившейся отца, целиком предоставленной самой себе. Часто она забиралась на крышу домика, курила там тайком и предавалась сладким грезам. Она обязательно станет кинозвездой! Но ведь все кинозвезды — красавицы. А что ей делать со своим длинным носом, косыми глазами? Бегом спускалась Барбара в крошечную квартирку, где она жила с матерью и братом, и начинала лихорадочно напяливать мамины платья, а потом, стоя перед зеркалом, мазать щеки и губы, подводить глаза. Тогда она казалась себе почти красивой. Если бы кто-нибудь сказал ей в этот момент, что она смешна, Барбара бы, наверно, расплакалась. И позже, во время учебы в школе драматического искусства, она обижалась, когда видела, что студенты смеялись над ней.

В то же время она поняла, что если не может состязаться с другими студентками в красоте и женственности, то должна взять чем-то другим. И Стрейзанд начинает вырабатывать



свой собственный стиль в жизни и на сцене. Основа этого стиля — экстравагантность. Тогда-то и появились черные боа, рыжие парики, старомодные платья и т. д. Ей хотелось, чтобы и имя ее было более броским, оригинальным. И из своего обычного, заурядного, весьма распространенного как в Америке, так и в Европе имени Барбара она решительно вычеркнула второе «а», превратившись в «Барбру».

Стремление к оригинальности проявилось и в ее первом выступлении на сцене театра. Это произошло в бродвейском мюзикле «Вы получите все это сразу», где новоявленная Барбра сыграла роль секретарши важного босса. Когда занавес поднимался в начале спектакля, эта секретарша должна была стоять одна на сцене. Ее песенкой и открывалось представление. Но Стрейзанд придумала неожиданную мизансцену. Когда занавес поднимался, ее секретарша не стояла лицом к зрительному залу, а сидела на вертящемся табурете около письменного стола. В таком положении она и запела, снимая то одну телефонную трубку, то другую, что-то записывая и поворачиваясь к зрителям то боком, то спиной.

Это понравилось, дебютантку проводили криками «браво». Через год она была приглашена на главную роль в бродвей-



«СМЕШНАЯ ДЕВЧОНКА»


8

ский мюзикл «Смешная девчонка», который позже был экранизирован Голливудом.

Судьба героини этого мюзикла — опереточной актрисы Фэнни Брайс во многом походила на судьбу Барбры Стрейзанд. Фэнни тоже некрасивая, нелепая, смешная, но очень деятельная, напористая, активная. Благодаря активности и таланту она добивается известности на сцене. Чтобы история не казалась слишком пресной, ей сопутствовала линия несчастной любви Фэнни к красавцу Нику Арнстейну, который оказался картежником и авантюристом.

Лучшие моменты этого фильма — те, где обнаруживалось комедийное дарование Барбры Стрейзанд. Главным образом, это выступления Фэнни на сцене мюзик-холла. Например, эпизод ее катания на роликах, когда Фэнни — гадкий утенок среди прекрасных лебедей — девушек из кордебалета шатается, балансирует и едва держится на ногах. Или мюзик-холльный номер «Красивая невеста», в котором Фэнни Брайс появлялась на сцене в подвенечном платье, фате и с неправдоподобно большим животом. Шаловливо-наивно она пела о том, что так любила и даже не заметила, как стала «очень беременной».

Эти сцены удачны, в отличие от сентиментальных и скучных любовных эпизодов, происходящих между бедной дурнушкой Фэнни и ослепительным красавцем Ником (Омар Шариф).

Итак, зрителям кинофильма «Смешная девчонка» понравились голос и комедийное мастерство Барбры Стрейзанд. И все-таки этих двух качеств явно мало для того, чтобы стать кинозвездой — властительницей умов и сердец.

Думается, в восхождении Барбры Стрейзанд сыграла роль особая ситуация, сложившаяся в голливудском кинематографе. Американская кинокритика с середины шестидесятых годов стала замечать одну закономерность: в Голливуде началось отвращение к счастливым концам. Хэппи энды — непременное условие прежних американских фильмов — вдруг вышли из моды. Фильмы, кончающиеся браком и финальным поцелуем, почти исчезли из проката. Разумеется, это не случайно, а связано с реальными жизненными проблемами, с разрушением многих семей, с кризисом чувств. Знаменитый голливудский фильм «История любви» (1970) кончался трагически. Но вообще фильмов, посвященных любовной теме, стало в Голливуде мало. Им на смену пришли ленты, рассказывающие о мужской дружбе, о женском одиночестве, о жестокости современного мира и т. п. «Где-то в середине шестидесятых годов мы решили, что больше не заслуживаем счастья, и романтика в кино умерла», — написал критик



«ХЭЛЛО, ДОЛЛИ!»



Дэвид Денби в нашумевшей статье «Мужчины без женщин, женщины без мужчин».

Какая же кинозвезда может соответствовать этой антиромантической эпохе? Естественно, тоже антиромантическая. Вот почему продюсеры жадно хватают, а публика с готовностью принимает Барбру Стрейзанд — с ее угловатостью, асимметрией, экстравагантностью, а также с ее жизненной силой, упрямством, активностью. (Черты антиромантичности вслед за Барброй Стрейзанд были закреплены еще одной кинозвездой — Лайзой Минелли, прославившейся в фильме «Кабаре», — тоже некрасивой, эксцентричной и независимой, хотя совсем не похожей на Барбру.)

Своей дисгармоничностью Стрейзанд словно бросала вызов стереотипам. И публика, сперва поперхнувшись от

удивления, вскоре нашла, что в новой звезде есть что-то пикантное, будоражащее.

«Хэлло, Долли!» — фильм, в котором Барбра Стрейзанд снялась после «Смешной девчонки», — был уже просто апофеозом антиромантизма. Если Фэнни Брайс оказывалась в силках сентиментальной страсти, то Долли Леви — героиня нового мюзикла, поставленного на основе пьесы Торнтона Уайльдера «Сваха», расставляла силки сама. В них попадался богач Торес (артист Уолтер Метхоу). Долли Леви — сваха, которая призвана выгодно женить Тореса, очень скоро приходит к выводу, что лучше всего женить его на себе самой. Этот план с огромной деловитостью и целеустремленностью Долли и осуществляет на протяжении двухсерийного фильма. Пожилой миллионер яростно, всеми силами сопротивляется натиску предприимчивой свахи, стремящейся стать невестой. Но Долли все-таки «добивает» его и ведет в церковь. В этом фильме хэппи энд носит шутливый характер, ибо он не венчает пылкую страсть влюбленных, а подводит некий финансовый баланс. Героиня Стрейзанд, в первую очередь, расчетлива, она подходит к вопросам брака с позиций куплипродажи. Надо отдать должное мастерству перевоплощения актрисы. Ее Долли, в отличие от Фэнни, сама по себе не смешна.

Юмор и комедийное дарование актрисы в данном случае проявились в беспощадном сарказме, с которым Стрейзанд рисует сваху. Долли некрасива, конечно, но ведет себя с замашками «роковой» женщины. В ее пении и телодвижениях появляется томная медлительность, поданная Барброй Стрейзанд, разумеется, с иронией.

Запоминаются в этом фильме опять музыкальные номера. Особенно хороша сцена в ресторане, где Долли появляется в золотом парчовом платье до полу (действие этого фильма, так же как и «Смешной девчонки», происходит в прошлом), с невероятными крашеными перьями в прическе. Сваха здесь завсегдатай, ей рады, ее все приветствуют. Оркестранты улыбаются ей, особенно радостно — один. В этом старом негре зрители узнавали знаменитого Армстронга. «Хэлло, Долли!» — кричит он. «Хэлло, Луи!» — отвечает она, подмигивая, и они начинают петь прелестный дуэт, где хриплый бас Луи Армстронга сливается с серебристым сопрано Барбры Стрейзанд.

Этот фильм принес Барбре Стрейзанд новый успех, новые доллары. Потом она снялась еще в ряде мюзиклов и комедий: «В чем дело, доктор?», «Ясным днем и видно ясно», «Филин и кошечка» и т. п.



После всех этих фильмов Барбра Стрейзанд уже супер-звезда — «супербарбра», как назвал ее один журналист. И если ее нельзя послать на конкурс красавиц и назвать потом «мисс Америка», как Мерилин Монро, то зато Барбру включают в список «самых элегантно одетых женщин мира» (их всего десять, оказывается). В этом списке, опубликованном многими американскими журналами, имя Барбры соседствует с именем мисс Вандербильд — очевидно, потомком той самой дочери миллионера Вандербильда, которая некогда была предметом жгучей зависти Людоедки Эллочки и Фимы Собак.

Еще не так давно нарядами Барбры Стрейзанд возмущались, на нее даже показывали пальцем, как на огородное пугало, в журналах ее высмеивали за безвкусицу. А сейчас те

же журналы воспевают ее «безукоризненный вкус» и «безошибочный инстинкт моды». «С тех пор, как она стала суперзвездой, — пишет «Ньюсуик», — вошли в моду ее экзотическая, купленная в лавках старьевщиков одежда, и стиль поведения Барбры, и волосы Барбры, и вообще весь вид Барбры Стрейзанд. Даже быть некрасивой стало модно».

Сама Барбра Стрейзанд, кажется, изумлена: «Я не знаю, почему люди подражают мне? Когда два года назад я начала носить черно-бурых лисиц, их не носил никто. А теперь их носят все».

Во всем этом проявляется неписаный голливудский закон: звезды являются предметом массового подражания. Публика была когда-то восхищена оригинальностью новой звезды. Но увы! Сейчас она уже не оригинальна, она только трафарет для ширпотреба. И можно не удивляться тому, что не так давно был устроен конкурс двойников Барбры Стрейзанд, в котором участвовало двадцать восемь женщин, похожих на нее, и двое переодетых мужчин. Победительница (или победитель — этого нам не удалось выяснить) получила приз. Итак, Барбра, которая так долго казалась опровержением всех эталонов красоты и чуть ли не отклонением от нормы, стала законодательницей мод.

Разве не о такой ослепительной славе мечтала когда-то, забравшись на крышу домика, маленькая еврейская девочка из Бруклина? Разве не воплотилась в судьбе Стрейзанд вечная голливудская сказка о Золушке, которая добилась своего счастья? Ведь ее туфелька стала образцом для ног всех размеров. Ведь ее фотографии так же много места занимают в сегодняшних американских журналах, как некогда изображения античного тела и кукольного лица Мерилин Монро — сексуального символа Америки.

Но, если верить самовысказываниям Барбры Стрейзанд, опубликованным за последние годы, непохоже, чтобы она чувствовала себя счастливой. Положение кинозвезды явно начало раздражать ее. «Это все мусор», — с брезгливостью говорит актриса. Больше всего беспокоит ее то, что почти все фильмы, в которых она снимается, далеки от подлинного искусства.

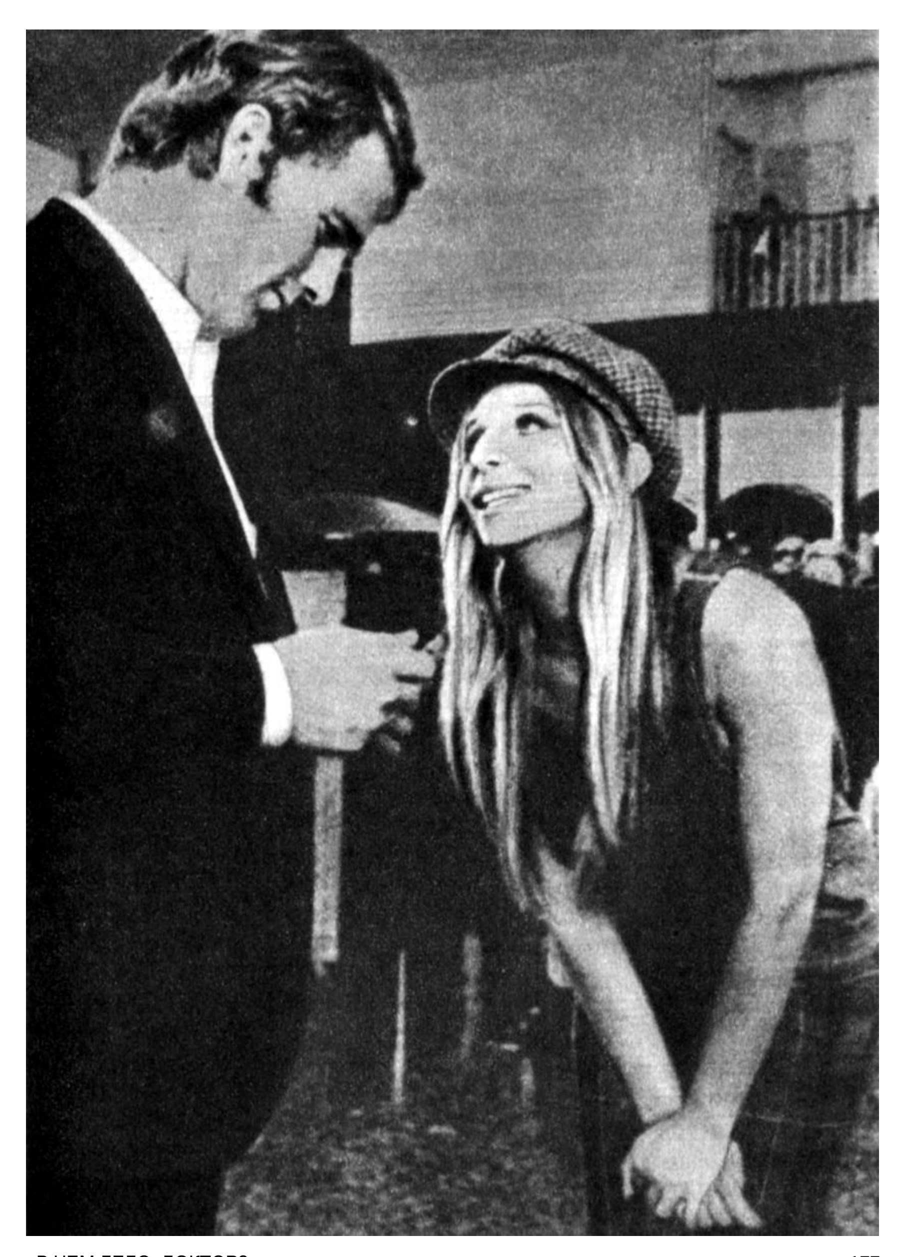
В 1970 году она заявляет по поводу этих лент: «Красивые костюмы, красивые прически, все блестяще, все великолепно. Но я хочу играть без красивых причесок, красивых костюмов. Я хочу быть собой. Хочу быть человеком, говорить от имени своего поколения. Я мечтаю, наконец, выразить духовность на экране». В другом интервью Барбра Стрейзанд открывает свое заветное желание: сыграть Медею и Гедду Габлер.



Однако это недовольство сущим и тяготение к духовности свойственно почти всем звездам западного кино. Например, Мерилин Монро стремилась сыграть Грушеньку в «Братьях Карамазовых» Достоевского. Сами по себе эти порывы еще не говорят о способности их осуществить. И до поры до времени было неизвестно, может ли Барбра Стрейзанд выйти из уготованного ей лона музыкальной комедии и сыграть серьезную роль.

Но вот фильм 1973 года «Какими мы были» доказал, что есть новая Барбра Стрейзанд — большая драматическая актриса (недаром она чувствовала в себе эти потенции с детства).

Фильм «Какими мы были» режиссера Сиднея Поллака, автора ленты «Загнанных лошадей пристреливают, не правда



«В ЧЕМ ДЕЛО, ДОКТОР?»

ли?», рассказывал о прошлом, но не столь далеком и не столь веселом, как фильмы «Смешная девчонка» и «Хэлло, Долли!». Время здесь показано переменчивое, бурное, сложное: с 1937 по 1952 год. Этот период включает в себя и конец рузвельтовского «нового курса», и войну, и мрачные годы маккартизма, «охоты за ведьмами», составления «черных списков» в Голливуде, куда действие переносится во второй половине фильма из Нью-Йорка.

На этом пространственно-временном фоне развертывается любовная драма между молодой коммунисткой Кэти Мороски и талантливым писателем Хэбблом. Барбра Стрейзанд в роли Кэти — совсем непривычная, кажется, даже незнакомая. Ни парика, ни шикарных туалетов. Худенькое, подвижное тело, живое, умное лицо в рамке естественных кудрей. Кэти обладает огромным политическим темпераментом, принимает участие сначала в студенческих забастовках, потом в демонстрациях, затем становится президентом лиги молодых коммунистов.

Хэббл (Роберт Рэдфорд) — полная ее противоположность. Если она серьезна, то он легкомыслен, если она требовательна к себе и другим, то он хочет весело и беззаботно пронестись по жизни.

Они любят друг друга, но они несовместимы, их любовь заранее обречена на гибель.

Кэти верит в писательский талант Хэббла. Но она не может примириться с его трусостью, с предательством, которое он совершает, выдавая на допросе в комиссии по расследованию антиамериканской деятельности многих своих товарищей; с теми компромиссами, на которые он пошел, когда Голливуд взялся за экранизацию его романа. Кэти ждет ребенка от Хэббла и продолжает его любить. Но любить для нее — не значит прощать. Отношения становятся мучительными. Любовникам приходится расстаться.

Финальная сцена фильма происходит в начале 50-х годов опять в Нью-Йорке, куда Кэти возвращается из Голливуда. Она принимает участие в демонстрации против испытаний атомных бомб. И вдруг она видит Хэббла. Он идет с молодой женщиной, которая тут же — увидев Кэти — отходит в сторону. Хэббл и Кэти смотрят друг на друга. В его взгляде — растерянность и призыв: «Вернись!» В глазах Кэти — грусть и твердый отказ. С нежностью и тоской проводит она рукой в черной перчатке по его лицу, потом прижимается к нему всем телом. Но тут же резко отстраняется. «Она уже выросла?» — хрипло спрашивает Хэббл. «Да, ты можешь гордиться ею», — отвечает Кэти. Они еще некоторое время смотрят друг на



друга, как будто стараясь «сфотографировать», запечатлеть и навсегда запомнить эти минуты. Затем Хэббл резко поворачивается и идет к своей спутнице, а Кэти еще долго глядит ему вслед. Ее лицо, освещенное любовью, больше чем красиво — оно прекрасно. Эти заключительные кадры — лучший эпизод не только в фильме «Какими мы были», но и во всем творчестве Барбры Стрейзанд на сегодняшний день. Здесь, в этой картине, мечта актрисы осуществилась: она была человеком, она выразила духовность.

Но Голливуд вовсе не устроило такое использование кинозвезды. Барбра не пела в фильме, не смешила зрителя. Значит, эту ленту нужно воспринимать как каприз модной актрисы, который она может иногда себе позволить. Но лишь иногда. А как правило, она должна быть верна своему мифу,



не выходить за рамки заданного амплуа. И уже в 1974 году, через год после фильма Поллака, Барбру Стрейзанд уговаривают сняться в продолжении «Смешной девчонки», мюзикле «Смешная леди».

Фильм этот повествует о дальнейшей судьбе опереточной актрисы Фэнни Брайс, с которой зрители «Смешной девчонки» расстались в тот момент, когда она добилась актерской славы, но одновременно потерпела фиаско в любви. Во второй картине Фэнни, с годами превратившаяся из «смешной девчонки» в «смешную леди», встречается с прогоревшим продюсером, в которого влюбляется, выходит за него замуж и помогает ему открыть мюзик-холл. На сцене этого театра Фэнни Брайс добивается новых триумфов, что дает возможность Барбре Стрейзанд продемонстрировать комедийное



мастерство и голосовые данные. Фильм «Смешная леди» во всем повторял «Смешную девчонку», вплоть до того, что второй брак бедной Фэнни распадался так же, как и первый. Впрочем, этот финал-многоточие как раз вселял в зрителя надежду на то, что он увидит на экране еще ряд серий увлекательных неудач Фэнни, которые когда-нибудь, по-видимому, завершатся фильмом «Смешная старушка».

Фильм, слабый, как всякое повторение в искусстве, и заставивший серьезную критику даже встревожиться («Что-то сломалось в царстве музыкальной комедии», — писал французский журнал «Синема»), имел, однако, успех у широкого зрителя. Он опять с радостью узнал свою Барбру — забавную антиромантическую звезду, которая меняла невероятные наряды, умопомрачительные парики, танцевала, пела и, попа-

дая в нелепые положения, как всегда, смешила, щекотала, развлекала.

Получив за фильм «Смешная леди» новые тысячи долларов, Барбра Стрейзанд решила стать продюсером и вложила большие средства в строительство собственной киностудии, которая будет расположена в восьмидесяти километрах от Лос-Анджелеса.

А недавно Барбра Стрейзанд снялась в новом мюзикле «Звезда родилась», весьма сходном по сюжету и стилистике со «Смешной девчонкой» и «Смешной леди».

Иногда, впрочем, рядом с блистательной кинозвездой Барброй Стрейзанд вдруг снова возникает образ иной Барбры, «некоммерческой», нестандартной. И тогда вдруг в журнале «Опера» появляется статья о пластинках с классическим репертуаром, который исполняет Стрейзанд. В этом репертуаре и Дебюсси, и Гендель, и Шуман. Автор статьи пишет о голосе Барбры как об «инструменте удивительного разнообразия, огромных внутренних ресурсов», о том, что он «полон лиризма и ностальгии», а с портрета на нас смотрит сосредоточенно-строгое лицо умной, интеллигентной женщины.

Но этот образ мелькнет и тут же растворится в другом, более привычном. И на ярких фотографиях мы увидим Барбру в роскошных туалетах, у своей машины или у себя дома с собачкой на руках. О привычках собачки написано очень много. Но еще больше внимания журналы уделяют прекрасному дому Барбры в Калифорнии. «Обстановка его является шедевром искусства», — с упоением пишет журнал «Бьютифул хауз».

Однако сама владелица дома-дворца с тоской вспоминает дни ранней юности, когда она, еще никому не известная, жила со своим бывшим мужем (киноактер Эллиот Гулд) на чердаке, где «ночью приходилось вдруг просыпаться и хватать метлу, чтобы прогнать крыс».

Теперь Барбре приходится отбиваться не от крыс, а от назойливых репортеров. «Пресса не дает мне передохнуть, — жалуется она. — Каждый мой чих сразу же становится предметом сплетен».

Один из репортеров задал ей нескромный вопрос: собирается ли она вновь сойтись со своим мужем? Барбра ответила раздраженно: «Не знаю. Все может быть. Ведь я еще не умерла».

Возможно, что если бы кто-нибудь спросил ее, будет ли она играть в серьезных, глубоких, некоммерческих фильмах, вроде ленты «Какими мы были», Барбра ответила бы то же самое: «Я еще не умерла».

Однако она, конечно, понимает, что в отличие от небесных звезд, свет которых мы видим много лет после их исчезновения, кинозвезды часто умирают задолго до своей физической смерти — со смертью их мифа (как это случилось с американкой Диной Дурбин, француженкой Брижитт Бардо и многими другими). Слава же истинных актеров переживает их самих. Может быть, подлинная биография актрисы Барбры Стрейзанд начнется тогда, когда кончится ее миф кинозвезды.

М. Жежеленко



КВЕТА ФИАЛОВА

По-разному возникают кинозвезды. Одни вспыхивают неожиданно и ослепительно, подобно «сверхновым», и потом уже никогда не могут затмить, превзойти первую роль, первое появление на экране. Но есть и другие — те, кто начинает в тиши и неизвестности. Они словно бы ждут своего часа, той заветной минуты, когда душа актера и мир вокруг придут сначала в соприкосновение, а потом и в тесный контакт. Если это случится, то актер, прежде никому не ведомый, становится прочно и привычно необходим всем. Порой настолько, что кино без него уже не мыслится. Начинает даже казаться, что именно таким, каков он сейчас, актер был всегда. Как будто и не было первых шагов, незаметного начала... Именно так всходила на кинематографический небосклон актерская звезда Кветы Фиаловой, популярнейшей актрисы чехословацкого кино.

Фиалова начинала в провинции. Еще школьницей была влюблена в театр. Окончив школу, попробовала наняться в театр. Нанялась. Получила самые маленькие роли и очень быстро поняла, что одной влюбленности мало. Нужно умение. Для юной дебютантки это было мужественное решение: оставить на время театр и пойти учиться на актрису, которой она как будто уже и так была.

Здесь впервые мы встречаемся с тем свойством характера и актерской индивидуальности нашей героини, которое не раз восхищало ее критиков и почитателей. Фиалова всегда знает, чего хочет, и в движении к цели не боится ни крутых поворотов, ни смелых решений. Путь от давнего начала к своей сегодняшней славе она прошла решительно и целеустремленно, не минуя ни одной из промежуточных ступеней. Первой такой ступенью стала для нее Брненская Академия музыкальных искусств имени Яначека.

Окончив актерский факультет, Фиалова могла с полным правом считать себя «настоящей» артисткой. В этом качестве



она прослужила на провинциальной сцене почти полное десятилетие: с начала до конца 50-х годов. В те времена ее амплуа — «социальная героиня». Стройная, гибкая, энергичная, она казалась специально созданной для ролей своих молодых современниц в бодрых пьесах. Эти роли ей и доставались. У ее героинь были разные профессии, но одинаковый задор.

Что значил этот период в ее судьбе? Была ли польза от игры в слабой драматургии? Нередко ведь бывает, что даже талантливые актеры, вынужденные из вечера в вечер играть нечто однообразное, примитивное и аморфное, сникают, растрачивают талант. С Фиаловой случилось иначе. И как раз потому, что она постоянно рвалась к чему-то дальнейшему, двигалась, накапливая силы для «новой волны» в своей актер-



ской биографии. А кроме того, ей просто нравилось играть. С равным удовольствием выходила она на сцену и на съемочную площадку.

Кино приметило Фиалову еще со времен Академии. Оно не стало оспаривать ее у театра, не захотело менять ее амплуа. В фильмах «Большая возможность» (1950), «Предостережение» (1954) и других Фиалова играла все то же: задор и оптимизм. Сохранился снимок, ознаменовавший вступление Фиаловой в чехословацкую кинематографию, — первая фотопроба актрисы. Со снимка, энергично подавшись вперед и вытянув руки по швам, смотрит на нас миловидная девушка совсем еще нежного возраста, одновременно скромная и полная энтузиазма. Она смотрит открыто, ничего в глазах не пряча. Ее аккуратно закатанные носочки, простая клетчатая



ковбойка, застегнутая до верхней пуговицы, и свободно — на тогдашний манер — взбитые волосы свидетельствуют о простоте, бесхитростности и демократизме, которые актриса предлагала кинематографу в качестве своего «человеческого материала».

Что было предложено, то и было взято. Все в ней мнилось таким ясным и простым, что режиссуре тех лет и в голову не приходило искать нечто сверх этой видимой простоты. Между тем перемены были близки и все более предощущались актрисой. Мы сказали: ей нравилось играть. Действительно, нравилось. Но в то же самое время нарастало внутреннее беспокойство, отчетливое стремление к новым берегам. Пока оно проявлялось скорее внешне: возникла «охота к перемене мест».

Начались актерские скитания, казалось бы, совершенно необъяснимые с точки зрения того, что талант Фиаловой нигде, никем и никогда не оспаривался. Из Опавы в Чешске Будейовицы, из Чешске Будейовиц в Колин, из Колина в Мартин... Из города в город, из театра в театр. Ей нравилось играть, и все было хорошо, даже очень хорошо, но Фиалова искала лучшего. Она нашла это лучшее, когда пришла в пражский театр АБЦ.

Помимо ее упорства отдадим должное и чутью. Ибо всего за несколько лет до того театр довольствовался весьма тусклым и невыразительным репертуаром. А как раз для начала 60-х годов характерно жанровое разнообразие, активная сценическая условность, острая сатирическая эксцентриада. Тяга Фиаловой к пересмотру актерского образа нашла поддержку коллектива.

Искренность и безыскусность, исчерпывающе характеризовавшие все прежние ее роли, мало чем могли помочь в работе над пьесами Незвала или Дюрренматта. Тут-то и выяснилось, что внутри привычного амплуа Фиаловой накопилось за время скитаний некое новое содержание. Оно явило себя свету, выпорхнув из прежней невзрачной оболочки, словно бабочка из кокона, и позволило Фиаловой легко и органично войти в особый мир открытой театральности.

Новое содержание перестроило, преобразило всю структуру, весь внутренний мир актрисы. Искренность вдруг сменяется затаенным лукавством, открытая улыбка — загадочным изгибом губ. Теперь всегда, в любой своей роли Фиалова будет скрывать некую загадку, женскую тайну, которую не в силах раскрыть и самый ясный сюжет. Теперь таинственность будет сопровождать ее на сцене и на экране.

Фиалова оказалась вполне и достоверно «своей» на сцене АБЦ. Она нашла глубокий смысл и ни с чем не сравнимое наслаждение в новом для себя способе актерского существования, когда содержательной и выразительной становится сама дистанция между исполнителем и персонажем, когда играешь не себя только, но кого-то другого, вступая с этим другим в сложные и драматичные отношения.

Однако подлинное искусство не обходится без парадоксов и неожиданностей. Играя других, притворяясь и лицедействуя, актер нередко познает самого себя лучше и полнее, нежели тогда, когда остается самим собой в любых предлагаемых обстоятельствах. Уже в первые сезоны, проведенные в АБЦ, Фиалова испытала острое и сладкое чувство самовыражения. В одном из спектаклей она изображала женщину необыкновенной красоты. Именно изображала, показывала, представляла. Но вдруг всем стало ясно, что красива и сама актриса. Не только мила или симпатична, но — красива. Ее красота, обнаруженная миром и, что не менее важно, самой Фиаловой, стала отныне не просто внешним атрибутом облика, но личной актерской темой, открывающейся во все новых поворотах и коллизиях.

Что же касается кинематографа, то он снова воспользовался лишь тем, что лежало на поверхности. Он отнес



«ПРИЗРАК ЗАМКА МОРРИСВИЛЬ»



Фиалову к традиционному разряду «женщин-вамп», хищниц и обольстительниц. Из лирической кинокомедии актриса перекочевала в криминально-детективный и приключенческий фильм. А поскольку эти жанры пользовались в чехословацком кино особой популярностью, то недостатка в предложениях сниматься Фиалова не ощущала. Скорее наоборот. Во второй половине 60-х годов она снималась очень часто.

Возникла целая галерея кинопортретов, а по сути дела, разные ракурсы одного и того же лица: неверные жены, расчетливые любовницы, бессовестные совратительницы и безжалостные обманщицы. Женщины, которых приходится играть Фиаловой, всегда порочны и жестоки. Различающие их тонкости настолько незначительны, что достаточно познакомиться с одной, чтобы отчетливо представить себе всех остальных — тех, что уже были, и тех, что только еще будут.

Вот, например, одна из этого ряда — пани Троянова, персонаж фильма Й. Маха «Пропавшие банкноты» (1970). Эта дама появляется на экране где-то ближе к концу ленты, чтобы продемонстрировать нам откровенную и жадную тягу к богатству. Ее жажда денег и красивой жизни не только аморальна, но и преступна. Ничего удивительного, что именно пани Троянова была, как мы узнаем, вдохновительницей, своего рода «музой» показанных в фильме преступных деяний — грабежа и убийств.

Присутствие Фиаловой в фильме Й. Маха (и не только в нем!) чисто функционально, однозначно. Страсть к богатству и власти является в системе режиссерского замысла необходимым и достаточным условием развития интриги. Вникать же в механизм страстей, в их истоки и внутреннюю диалектику режиссеру не нужно, да и не хочется. Страсти необходимы ему как удобное оправдание криминального сюжета. Не более. Поэтому загадка, которую несет в себе Квета Фиалова, становится разгадкой детективной тайны.

Нечто сходное произошло и в другом, более раннем детективе — в фильме А. Кахлика «Смерть за занавесом» (1967). Правда, там Фиаловой отведено место не в конце, а в начале картины. Ее «нездешняя» красота, горькая улыбка и тревога в глазах понадобились постановщику в качестве завязки, «закваски» для последующей лавины событий.

Фиалова играет балерину. Десять минут, проведенные ее героиней на экране, — последние минуты перед открытием занавеса. Но это же и последние минуты ее жизни: дело идет к загадочной гибели (убийство? самоубийство?). Камера детально отмечает, что прима балета сегодня как-то особенно взвинчена, взволнована, напряжена. А Фиалова умеет быть





настолько значительной и таинственной безотносительно к отпущенному тексту и заданным ситуациям, что оператору достаточно просто не выпускать ее из кадра, чтобы создать атмосферу надвигающегося несчастья.

Актриса сгущает фабульное напряжение самим своим обликом, самим присутствием в кадре. Создателям картины только того и надо. Скоро ее жизнь для них перестанет быть интересной. Они по-своему предадут ее, как предало руководство театра: несчастье несчастьем, но не отменять же ответственный спектакль. Но если персонажей фильма — балетмейстера, директора и дирижера — заботят предстоящие гастроли в Италии, то режиссера фильма занимает проблема контрабанды. Трагизм судьбы и сложности характера погибшей балерины остаются втуне. Не им посвящено предпринятое в фильме расследование. Распутываться будет история с наркотиками. Героиня Фиаловой сослужила свою службу, и фабуле она больше не нужна... Ее труп найдут на полу актерской уборной.

Однако то, что неинтересно сценаристу и режиссеру, задевает и трогает зрителя, которому не так-то легко забыть встревоженные глаза Фиаловой. Чувство художественной



неудовлетворенности возникает совершенно неизбежно. Утешиться можно лишь тем, что в следующей картине мы снова увидим Фиалову в похожей роли. Увидим плавные, лениво-медлительные движения, полные не то кошачьей, не то рысьей грации, различим страдальчески опущенные уголки полных губ, подметим почти инстинктивное и в то же время хитростное кокетство. Снова главным мотивом будет стремление к власти, а главным чувством — превосходство над всем остальным миром. «Роковая женщина» — амплуа Кветы Фиаловой — всегда вне быта, вне обыденных отношений и повседневной житейской практики. Ей подавай острые ощущения, изысканную обстановку и власть над людьми. Женственность для нее — всего лишь средство осуществления честолюбивых планов.

Но зрителя волнует и привлекает не столько бездушная игра в сильные чувства, сколько тот драматизм и духовность, которые актриса привносит во всякую, пусть даже проходную роль помимо сценария и режиссерского решения. Если внимательно присмотреться к «фирменной» роли Фиаловой, переходящей из фильма в фильм, — к роли «равнодушной красавицы», то почти всегда можно заметить, как Фиалова



сдерживает себя, пытаясь быть лишь послушной исполнительницей, и как ей это не удается.

Вы хотите, чтоб она играла женщин, которые ставят свою красоту и обаяние на службу каким-то иным целям? Извольте, она их играет. Но про себя-то она знает, и знает наверняка, что женственность — это самозаконная и гордая сила, в самой себе находящая оправдание. Точно так же и страсть не нуждается в подтверждении властью.

Далеко не в каждой картине Фиаловой удавалось отстоять свою творческую тему. Но вот что удивительно: почти одновременно с «вамп» она начала играть в иронических комедиях, где упорно сводила счеты с этим киноамплуа. Нужно ли другое доказательство того, что перед нами актриса мужественная и честная? Не так уж просто развенчивать, осме-

ивать свои собственные актерские штампы. Но работа в АБЦ воспитала в Фиаловой блестящее умение находить и воссоздавать смешное, делая это без всякого нажима и натуги — раскованно и легко.

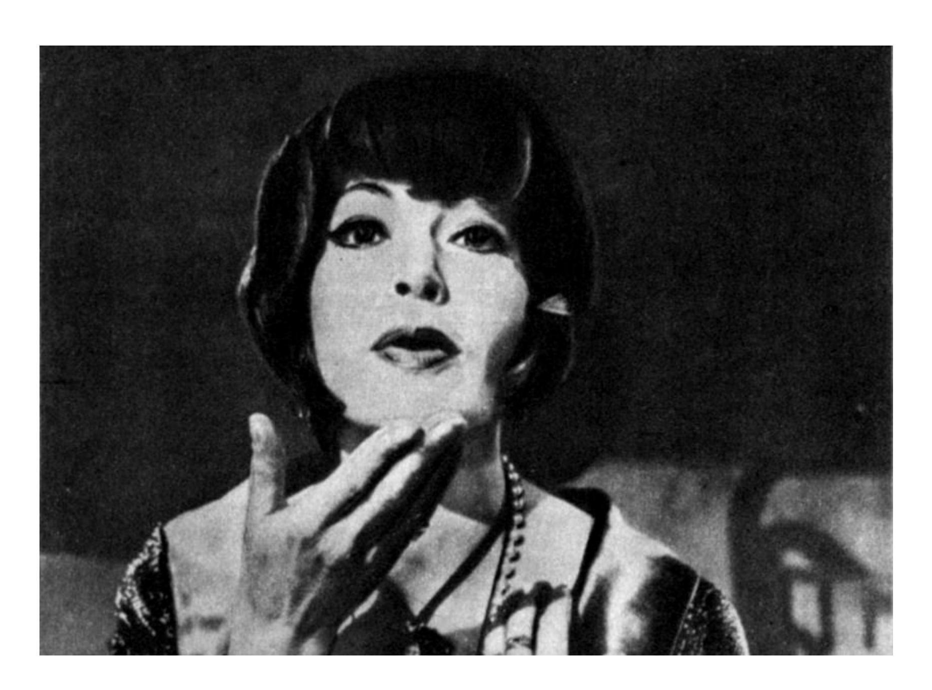
Комедию И. Брдечки «Лимонадный Джо» она играла еще на сцене АБЦ. Однако в экранизации комедии, поставленной О. Липским (1963), Фиалова смело пародирует не только «вамп» классического американского вестерна, но и собственный кинематографический образ, тогда еще только возникавший, но ставший постепенно трюизмом, общим местом чехословацкого детектива.

Героиня Фиаловой в фильме «Лимонадный Джо» зовется Торнадо Лу. Торнадо! Фиалова и играет женщину-бурю, выплескивая на широкий экран целый ураган разноименных чувств — от самозабвенной любви до всесокрушающей ненависти. Она, кажется, и в самом деле, не по произволу сценария, а по свойству темперамента может исторгать пением слезы у неотесанных и грубых ковбоев. Но, между прочим, способна и на такой яростный канкан, что тем же ковбоям остается только рты раскрыть от изумления.

Фиалова создает не карикатуру, но гротеск. Всякое чувство, обычное для «вамп», она доводит до логического конца, до безумия, до абсурда. Всякая из черт «вампирического» характера приобретает в ее исполнении циклопические, фантасмагорические масштабы. «Кошачья грация» становится поистине кошачьей, до натуральной похожести — с выпусканием коготков и стелющейся походкой. «Соблазн» вырастает в прямую и откровенную похотливость. А «мстительность» заполняет все существо героини.

Торнадо может показаться всего лишь послушной игрушкой собственных прихотей и необузданных страстей. На деле же сами страсти здесь игрушечные, ненастоящие. И правда, не слишком ли легко даются ей головокружительные переходы от холодного к горячему, от патетического к интимному? Не подозрительна ли быстрота происходящих с ней перемен, их чеканная выраженность в смене почти скульптурных поз? Хотя бы секунду, какое-то мгновение на остановку, раздумье, переживание ситуации! Но нет, актриса не дает ей даже этого мгновения, безжалостно заставляя пускаться, что называется, с места в карьер, чтоб потом вдруг снова резко и эффектно затормозить.

Именно так, с гротескной стремительностью происходит в финале картины окончательное перерождение порочной салунной дивы в небесно-добродетельную дочь и сестру, в члена добропорядочного семейства. Тут даже самому наив-



ному зрителю должно стать ясно, что весь предшествующий этому моменту разлив бешеных, «африканских» страстей был для Торнадо Лу проявлением чисто профессиональным. «Она соблазняет по профессии, как водопроводчик, который по профессии чинит трубы» — так в одном из интервью прокомментировала свою роль сама актриса.

То, что в образе хрестоматийной «вамп» традиционно рассматривается как свойство личности, как черты определенного человеческого типа, Фиалова и Липский представили в «Лимонадном Джо» как своего рода профессиональный инструментарий. Здесь и кроется комическое зерно роли, в которой Фиалова самоотверженно снижает, дискредитирует инфернальную загадочность своих героинь.

Начатое в «Лимонадном Джо» актриса талантливо продолжает и развивает в целом ряде фильмов-пародий. В «Призраке замка Моррисвиль» Б. Земана (1967) ее Кларенс — несчастная жертва леденящей душу интриги, развертывающейся в залах, подвалах и потайных ходах английского родового замка. «Как она хороша! Как она хороша!» — шепчут гости, собравшиеся в замок на ее свадьбу, и ничего более определенного об этой леди нельзя ни сказать, ни прошеп-



тать, ни даже помыслить. Кларенс — воплощенная неопределенность. Поневоле двумужница, поневоле участница таинственных событий, она начисто лишена инициативы и может быть лишь орудием в руках преступника или сыщика. Своего в ней — только способность изящно терять сознание, падая на ковер или в кресло с соблюдением гармонической плавности и округлости движений.

Леди Моррис похожа на красивую марионетку. Так в фильме и задумано. Все в нем происходящее — это события романа «черной серии», оживающие в воображении некоего музыканта. Музыкант настолько увлечен литературой такого рода, что не может оторваться от чтения даже во время концерта, где ему принадлежит ответственная партия ударных. Режиссер выстраивает иронический контрапункт вымысла и реальности, чтоб остранить, максимально выявить напыщенную ходульность криминального чтива. Фиалова выступает с ним заодно.

Но предложенные постановщиком правила игры позволяют ей сообщить зрителю нечто, не укладывающееся в рамки «антикриминального» жанра. Актриса продолжает свой спор с живучим кинематографическим стереотипом. В роли

«ЧЕЛОВЕК ИЗ ЛОНДОНА»

Кларенс она изображает красивую оболочку, лишенную содержания и смысла. Полную — до гулкости — пустоту.

Ту же издевку по отношению к образу изысканного ничтожества она сохраняет и в фильме «Конец агента» (1967). Режиссер В. Ворличек перенес блестящих героев и экстравагантный антураж романов И. Флеминга о Джеймсе Бонде — агенте 007 (в чешском фильме «суперагенту» присвоен номер W4C) в мало для них подходящие обстоятельства современной Праги. Литературно-кинематографические шпионы гибнут от своей неуместности. Прозаическая, но здравая логика простого пражского бухгалтера (его замечательно играет И. Совак) побеждает изощренные планы целого сонма международных бандитов, обнаруживая всю их пошлую литературность.

Героиня Фиаловой в этом фильме меняет один за другим множество туалетов, прыгает в бассейн с десятиметровой вышки и работает на несколько разведок сразу. Ее, как и всех других лазутчиков, ждет жестокое поражение. Однако усилиями актрисы поражение терпит и та фигура обольстительной негодяйки, без которой кино все еще не желает обходиться. Фиалова безжалостно низводит ее до очевидной банальности, до бледной и никчемной тени.

В фильмах-пародиях Фиалова изобретательно и разнообразно осмеивает однообразную «вамп». Но нельзя не видеть, что актриса куда непримиримее относится к создателям мифа о злой и равнодушной красавице, чем к своей героине. Она не верит в бездушную красоту. Ей понятней другое: «красота спасет мир». Ей ближе правота женского сердца.

В иронических комедиях она «от противного» утверждает свое ощущение того, чем должна и чем может быть настоящая женщина — в жизни и на экране. Ее идеальный женский образ принципиально антиаскетичен, чужд приверженности моральным догмам и неподвластен жестко однозначным оценкам. Приходится вести речь об «идеальном образе»: в реальности у Фиаловой еще не было ролей, где она могла бы защищать свой идеал открыто и прямо, не вступая при этом в конфликт с режиссурой. Актриса находится в постоянной борьбе, в постоянном преодолении своего звездного «мифа», пытаясь взорвать его изнутри, раздвинуть тесные рамки амплуа и донести до зрителя все богатство и противоречивость глубокого женского чувства.

Даже в экранизации «Вешних вод» (1968) ей досталась роль, не выходящая за пределы устоявшегося амплуа. Режиссер В. Кршка несколько упрощенно интерпретировал повесть И. С. Тургенева как противостояние сухого рационалиста

Санина и юной, естественной Джеммы. Их любовь не может состояться, ибо Санин изначально чужд простоты. Его ранняя разочарованность находит себе родство в светской холодности и обаятельном цинизме аристократки Полозовой. Полозову он и предпочитает Джемме.

Так придумал режиссер. И, верный своему замыслу, назначил на роль Марии Николаевны Полозовой Квету Фиалову. А та, верная себе, перетолковала и роль, и идею фильма в целом.

В исполнении Фиаловой Полозова полна какой-то поистине колдовской силы. Футляр светской благопристойности ей в тягость, и она ищет самоосуществления в любви. Ее притязания на Санина не циническая игра пресыщенной барыни (как следовало бы по замыслу режиссера) и не торжество ястреба, «который когтит пойманную птицу» (как у Тургенева), а пылкая лирическая агрессия, прорыв неподдельного и страстного чувства. И если этот прорыв несет в себе разрушение и зло, то прежде всего для нее самой. Полозова — Фиалова сжигает себя в неутоленном и обреченном чувстве к действительно холодному и равнодушному герою. Фиалова отчетливо видит драму своей героини и пытается воплотить эту драму в экранном действии.

Отличие Полозовой от хрупкой и ангелоподобной Джеммы заключается, по Фиаловой, не в светском лоске, а в живом, земном, плотском характере любви. Когда Полозова в пурпурной амазонке несется верхом навстречу грозе, в ней и самой очевидна частица «божией грозы», причастность языческой стихии природы... Игра Фиаловой в «Вешних водах» наводит на мысль о других классических ролях, ею не сыгранных. Может быть, о Достоевском.

До сих пор кинематограф не предложил Фиаловой ни одной роли, которая была бы более емкой, чем ее собственное «я». Поэтому актриса всегда способна как бы парить над ролью, легко очерчивать ее контур, лишь намекая на возможность иных, более глубоких значений. Но, даже легко прикасаясь к сценарному материалу, она всякий раз придает ему на экране четкую и содержательную форму. Впрочем, иначе и быть не может: Квета Фиалова сегодня в зените творческой зрелости и мастерства.

Б. Владимирский

Фильмография

Барбара Брыльска
(род. 1941)

«Белый вальс» (1962). «Их обычный день» (1963, реж. А. Сцибор-Рыльский). «Иокмок» (1963, реж. С. Мождзенский). «Поздний полдень» (1965, реж. А. Сцибор-Рыльский). «Потом наступит тишина» (1966, реж. Я. Моргенштерн). «Фараон» (1966, реж. Е. Кавалерович). «Бумеранг» (1966, реж. Л. Жанно). «След сокола» (ГДР, 1967, реж. Г. Кольдитц). «Ставка больше, чем жизнь» (1967, реж. А. Кониц и Я. Моргенштерн). «Убийство в понедельник» (ГДР, 1968). «Белые волки» (ГДР, 1969. реж. К. Петцольд). «Пан Володыевский» (1969, реж. Е. Гоффман). «Преступник, укравший преступление» (1969, реж. Я. Маевский). «Освобождение» (СССР, 1969—1971. реж. Ю. Озеров). «Польский альбом» (1970, реж. Я. Рыбковский). «Погоня за Адамом» (1970, реж. Е. Заржицки). «Пигмалион XII» (ГДР, 1970, реж. И. Зандер). «Смотря по солнцу» (1971). «Викторина» (1971). «Анатомия любви» (1972, реж. Р. Залуски). «Бракоразводный процесс» (ГДР, 1972). «Города и годы» (СССР, 1973, реж. А. Зархи). «Время от времени» (1974, реж. Р. Залуски). «Директора» (1975, реж. З. Хмелевский). «Ирония судьбы, или С легким паром» (СССР, 1975, реж. Э. Рязанов).

Раф Валлоне
(род. 1917)

«Горький рис» (1948, реж. Дж. Де Сантис). «Нет мира под оливами» (1950, реж. Дж. Де Сантис). «Дорога надежды» (1950, реж. П. Джерми). «Запрещенный Христос» (1950, реж. К. Малапарте). «Анна» (1951, реж. А. Латтуада). «Красные рубашки» (1951, реж. Д. Алессандрини и ф. Рози). «Рим, 11 часов» (1952, реж. Дж. Де Сантис). «Беспокойная плоть» (1952). «Ты должна меня забыть» (1953). «Прости меня» (1953). «Герои воскресенья» (1953). «Тереза Ракен» (1953, реж. М. Карне). «Любовь, женщины и солдаты» (1953). «Судьба женщины» (новелла «Лизистрата», 1953). «Просьба о помиловании» (1954). «Скандал» (1954). «Наваждение» (1954, реж. Ж. Деланнуа). «Мужчины без мира» (1954). «Безумие» (1954). «Пляж» (1954, реж. А. Латтуада). «Знак Венеры» (1955. реж. Д. Ризи). «Андре Шенье» (1956). «Гвендалина» (1956, реж. А. Латтуада). «Тайна монахини Анны» (1957). «Ураган над По» (1957). «Волна» (1957). «Любовь» (1957, реж. Л. Хаельхер). «Роза Берндт» (1957, реж. В. Штаудте). «Месть» (1957, реж. Х.-А. Бардем). «Убежище из милости» (1960). «Квартирка» (1960, реж. Дж. Де Сантис). «Чочара» (1960, реж. В. де Сика). «Эль Сид» (1961. реж. Э. Манн). «Вид с моста» (1962, реж. С. Люмет). «Федра» (1962, реж. Ж. Дассен). «Кардинал» (1963, реж. О. Преминджер). «Мартино Рубино» (1963). «Направление — Дубровник» (1964). «Мир Джин Харлоу» (1965). «Если бы все женщины мира...» (1966). «Пушки для Кордовы» (1970, реж. П. Уэндкос).

Бата Живоинович
(род. 1933)

«В осажденной крепости» (1956, реж. Р. Новакович). «Поезд вне расписания» (1959, реж. В. Булаич). «Бурлящий город» (1961, реж. В. Булаич). «Сигналы над городом» (1961, реж.

Ж. Митрович). «Поэма» (1961, реж. Р. Новакович). «Козара» (1962, реж. В. Булаич). «Двойное окружение» (1962, реж. Н. Танхофер). «Доктор» (1962, реж. С. Йованович). «Крест Ракоц» (1962, реж. Ж. Ристич). «Мужчины вчера, сегодня и...» (1963, реж. М. Джуканович). «Невесинская винтовка» (1963, реж. Ж. Митрович). «Радополье» (1963. реж С. Янкович). «Удача» (1963, реж. М. Косович). «Мог бы быть и он» (1964, реж. М. Косович). «Добрый рок» (1964). «Народный посланник» (1964, реж. С. Янкович). Человек из дубовой рощи» (1964, реж. М. Попович). «Кругосветное путешествие» (1964, реж. С. Йованович). «Три» (1965, реж. А. Петрович). «Противник» (1965, реж. Ж. Павлович). «Инспектор» (1965, реж. М. Дуканович). «Глиняный голубь» (1965, реж. Т. Янич). «Лгунья» (1965, реж. И. Претнар). «До войны» (1966, реж. В. Бабич). «Взгляд в зрачок солнца» (1966, реж. В. Булаич). «Сон» (1966, реж. П. Джорджевич). «Возвращение» (1966, реж. Ж. Павлович). «Нож» (1967, реж. Ж. Митрович). «Диверсанты» (1967, реж. Х. Крвавец). «Береза» (1967, реж. А. Бабая). «Праздник» (1967, реж. Д. Кадиевич). «Скупщики перьев» (1967, реж. А. Петрович). «Немой крик» (1967, реж. А. Бабая). «Брат доктора Гомера» (1968, реж. Ж. Митрович). «Не вспоминать о причине смерти» (1968, реж. Й. Живанович). «Операция Белград» (1968, реж. Ж. Митрович). «С любовью и без любви» (1968, реж. Н. Раич). «Вишня на Ташмайдане» (1968, реж. С. Янкович). «Битва на Неретве» (1968, реж. В. Булаич). «По следу Тигра» (1969, реж. Х. Крвавец). «Кровавая легенда» (1969, реж. Т. Янкович). «Скоро будет конец света» (1969, реж. А. Петрович). «Отлив» (1969, реж. В. Павлович). «Бегство» (1969. реж. Р. Новакович). «Командир Жаркий» (1970, реж. Д. Кадиевич). «Прерванная свадьба» (1971, реж. В. Павлович). «Вальтер защищает Сараево» (1972, реж. Х. Крвавец). «И бог создал певицу из кафе» (1972, реж. Й. Живанович). «Мы прокляты, Ирена» (1972, реж. К. Ангеловский). «Сутьеска» (1973, реж. С. Делич). «Гранатометчики» (1973, реж. П. Голубович). «Мирко и Славко» (1973, реж. Т. Янкович). «По следам брюнетки» (1973, реж. З. Рандич). «Дервиш и смерть» (1974, реж. З. Велимирович). «Смотритель пляжа зимой» (1975, реж. Г. Паскалевич).

Мария Касарес
(род. 1922)

«Дети райка» (1943—1945, реж. М. Карне). «Дамы Булонского леса» (1945, реж. Р. Брессон). «Роже-ла-Онт» (1946, реж. А. Кайатт). «Реванш Роже-ла-Онта» (1946, реж. А. Кайатт). «Любовь вокруг дома» (1947, реж. П. де Эрен). «Седьмая дверь» (1948, реж. А. Свобада). «Пармская обитель» (1948, реж. Кристиан-Жак). «Схватка» (1948, реж. А. Калеф). «Человек, который возвращается издалека» (1949, реж. Ж. Кастанье). «Орфей» (1949, реж. Ж. Кокто). «Герника» (1949, короткометражный, реж. А. Рене, закадровый текст). «Тень и свет» (1950, реж. А. Калеф). «Завещание Орфея» (1959, реж. Ж. Кокто).

Малькольм Макдоуэлл
(род. 1951)

«Если бы...» (1968, реж. Л. Андерсон). «Фигуры в ландшафте» (1970, реж. Д. Лоузи). «Безумная луна» (1971, реж. Б. Форбс). «Заводной апельсин» (1971, реж. С. Кубрик). «О, счастливчик!» (1973, реж. Л. Андерсон). «Фальшивый король» (1975, реж. Р. Лестер). «Асы в воздухе» (1976. реж. Д. Голд).

Цветана Манева
(род. 1944)

«Калоян» (1963, реж. Д. Даковский и Ю. Арнаудов). «Самая длинная ночь» (1967, реж. В. Радев). «Шведские короли» (1968, реж. Л. Кирков). «Автостоп» (1972, реж. Н. Петков). «Третья от солнца» (1972, реж. Г. Стоянов). «Большая скука» (1973, реж. М. Андонов). «Иван Кондарев» (1973, реж. Н. Корабов). «Последнее слово» (1973, реж. Б. Желязкова). «Трудная любовь» (1974, реж. Ив. Андонов).

«Последний холостяк» (1974, реж. В. Янчев). «Вечером седьмого дня» (1974, реж. Вл. Чех). «Свадьбы Ивана Асеня» (1975, реж. В. Цанков). «Бунт» (1975, реж. В. Цанков). «Начало дня» (1975, реж. Д. Петров). «Съесть яблоко» (1975, реж. Н. Рударов). «Вина» (1976, реж. В. Геринская). «Гори, чтобы светить» (телевизионная серия, 1976, реж. Н. Чернев). «Хирурги» (1977, реж. Ив. Грыбчева). «Бассейн» (1977, реж. Б. Желязкова).

Питер О'Тул
(род. 1934)

«Похищение ребенка» (1959). «Невинные дикари» (1960, реж. Н. Рей). «День, когда ограбили английский банк» (1960, реж. Дж. Гиллермин). «Лоуренс Аравийский» (1962, реж. Д. Лин). «Бекет» (1964, реж. П. Гленвилл). «Что нового, киска?» (1965, реж. К. Доннер). «Лорд Джим» (1965. реж. Р. Брукс). «Библия» (1965, реж. Д. Хастон). «Как украсть миллион» (1966. реж. У. Уайлер). «Ночь генералов» (1967, реж. А. Литвак). «Екатерина Великая» (1968, реж. Г. Флеминг). «Лев зимой» (1968, реж. Э. Херви). «До свидания, мистер Чипс!» (1969, реж. Г. Росс). «Народный танец» (1969). «Война Морфи» (1970. реж. П. Йетс). «Человек из Ламанчи» (1972, реж. А. Хиллер). «Правящий класс» (1972, реж. П. Медак). «Под молочным лесом» (1972, реж. А. Синклер). «Бутон розы» (1974, реж. О. Преминджер). «Человек по имени Пятница» (1975, реж. Д. Голд).

Фернандо Рей
(род. 1917)

«Актеон» (1953, реж. Х.-А. Бардем). «Комедианты» (1953, реж. Х.-А. Бардем). «Кровь на рассвете» (1954, реж. Р. Хиль). «Марселино, хлеб и вино» (1955, реж. Л. Вайда). «Приключения Жиля Блаза из Сантильяны» (1955, реж. Р. Жоливо). «Дон Жуан» (1956, реж. Д. Берри). «Месть» (1957, реж. Х.-А. Бардем). «Сонаты» (1960, реж. Х.-А. Бардем). «Виридиана» (1960, реж. Л. Бунюэль). «Голиаф против гигантов» (1962, реж. Г. Малатеста). «Кастилец» (1963, реж. Ж. Сето). «Отщепенцы» (1964, реж. М. Каррас). «Фальстаф» (1966, реж. О. Уэллс). «Тристана» (1970, реж. Л. Бунюэль). «Французский связной» (1971, реж. У. Фридкин). «Скромное обаяние буржуазии» (1972, реж. Л. Бунюэль). «Неуверенность» (1972, реж. Р. Хиль). «Белый клык» (1974, реж. Л. Фульчи). «Великая буржуазия» (1974, реж. М. Болоньини). «Коррупция во дворце правосудия» (1974, реж. М. Алипранди). «Сиятельные трупы» (1975, реж. Ф. Рози). «Тарок» (1976, реж. Ж. Форке). «Гимн» (1976, реж. Ж. Грау). «Женщина в красных сапогах» (1976, реж. Хуан Бунюэль-младший). «Элиза, жизнь моя» (1977, реж. К. Саура). «Пустыня татар» (1977, реж. В. Дзурлини). «Этот темный объект желания» (1977, реж. Л. Бунюэль).

Барбра Стрейзанд
(род. 1942)

«Смешная девчонка» (1968. реж. У. Уайлер). «Хэлло, Долли!» (1968, реж. Д. Келли). «Ясным днем и видно ясно» (1969, реж. В. Минелли). «Филин и кошечка» (1970, реж. Г. Росс). «В чем дело, доктор?» (1972, реж. П. Богданович). «К черту песочницу!» (1973. И. Кершнер). «Какими мы были» (1973. реж. С. Поллак). «Смешная леди» (1974, реж. Г. Росс). «Ради бога» (1976, реж. П. Йетс). «Звезда родилась» (1976, реж. ф. Пирсон).

Квета Фиалова
(род. 1929)

«Большая возможность» (1950, реж. К. Валло). «Сплавщики» (1952. реж. В. Вассерман). «Щука в пруду» (1952, реж. В. Чех). «Предостережение» (1954, реж. М. Цикан). «Волынщик из Стракониц» (1955, реж. К. Стеклый). «Золотой паук» (1956, реж. П. Блюменфельд). «Смерть и знахарь» (1959, реж. М. Фрич). «У нас в Мехове» (1960, реж. В. Сис). «Заботы» (1961, реж. К. Кахиня). «Сколько слов нужно для

любви» (1963, реж. И. Секвенс). «Эйнштейн против Бабинского» (1963, реж. З. Подскальский). «Лимонадный Джо» (1963, реж. О. Липский). «Поезда под пристальным наблюдением» (1966, реж. И. Менцель). «Женщине даже цветами не угодишь» (1966, реж. З. Подскальский). «Убийство по-чешски» (1966, реж. И. Вайсс). «Смерть за занавесом» (1967, реж. А. Кахлик). «Зов демонов» (1967, реж. А. Летрих). «Призрак замка Моррисвиль» (1967, реж. Б. Земан). «Конец агента» (1967, реж. В. Ворличек). «Объезд» (1968, реж. Й. Мах). «Вешние воды» (1968, реж. В. Кршка). «Тринадцатая комната» (1968. реж. О. Вавра). «Звезда» (1969. реж. И. Ганибал). «На рельсах ждет враг» (1970, реж. Й. Мах). «Похождения красавца драгуна» (1970, реж. И. Секвенс). «Пропавшие банкноты» (1970, реж. Й. Мах). «Путешествие в Сантьяго» (1973, реж. М. Тяпак). «Сердце на канате» (1973, реж. О. Криванах). «Скрытый источник» (1973, реж. В. Багна). «Человек из Лондона» (1974, реж. Г. Бочан).

Содержание



Питер О'Тул

М. Жежеленко

125




Фернандо Рей

Р. Копылова

145



Барбра Стрейзанд

М. Жежеленко

165



Квета Фиалова

Б. Владимирский

185

Актеры зарубежного кино. — Выпуск 12-й/Сост.
А43 М. Л. Жежеленко. — Л.: Искусство, 1978. — 207 с, ил.

Двенадцатый выпуск сборника «Актеры зарубежного кино» включает творческие портреты Р. Валлоне, Б. Брыльской, Б. Стрейзанд, М. Макдоуэлла, П. О'Тула, Ц. Маневой. М. Касарес и других. Рассказывая о наиболее значительных ролях этих актеров, авторы стремятся выявить особенности их дарования. Книга иллюстрирована портретами актеров и кадрами из фильмов.

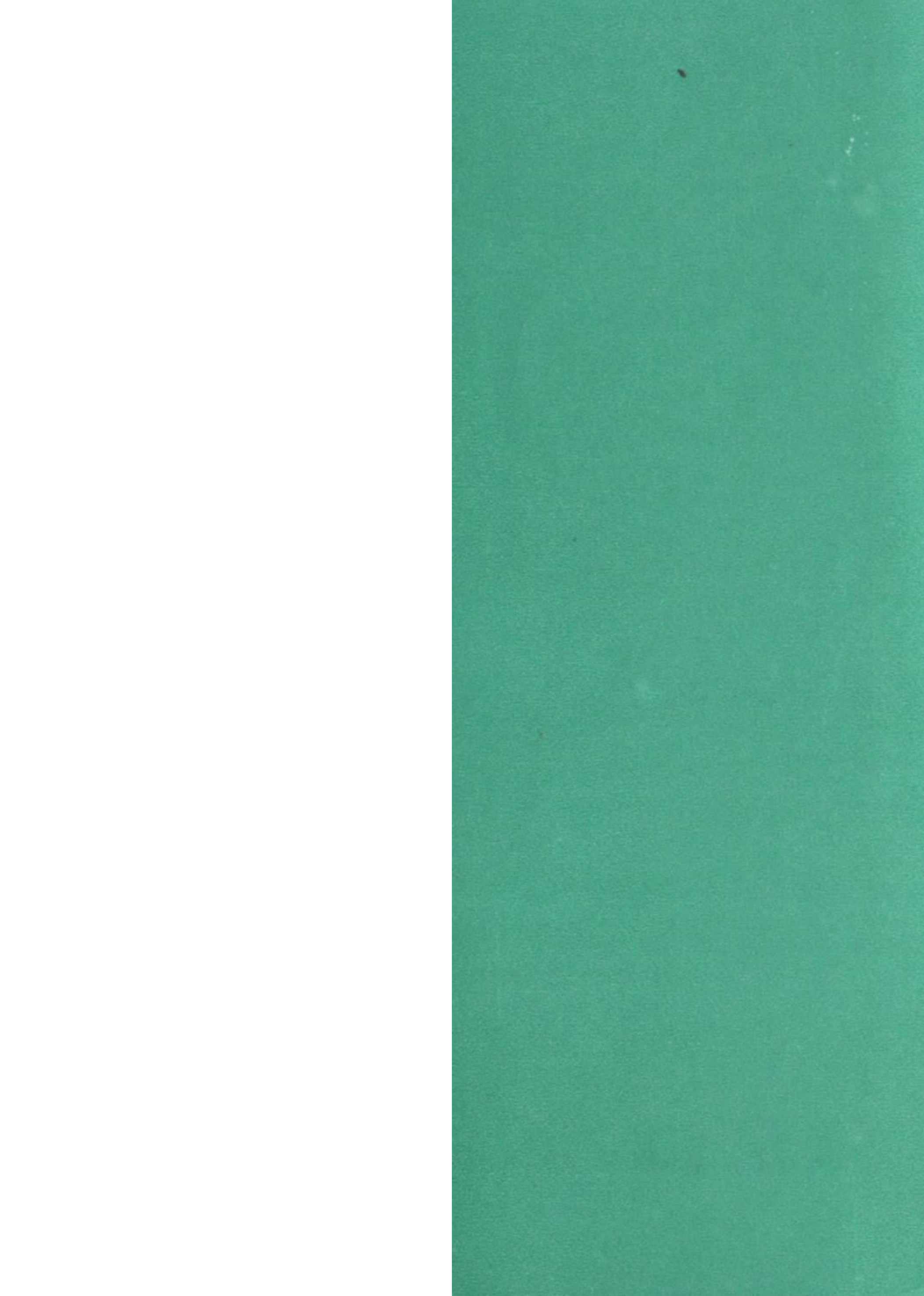
778И

АКТЕРЫ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО

Выпуск двенадцатый

Редактор Л. А. Филатова. Художники В. Е. Валериус, А. Г. Скрягин. Художественный редактор Я. М. Окунь. Технический редактор И. М. Тихонова. Корректор Л. Н. Борисова. Сдано в набор 01.11.77. Подписано к печати 10.03.78. М-06303. Формат $60\times84^{1}/_{16}$- Бумага тифдручная. Гарнитура гельветика. Печать глубокая. Усл. печ. л. 12,09. Уч.-изд. л. 12.52. Тираж 100 000. Зак. тип. № 977. Цена 95 к. Издательство «Искусство». 191186. Ленинград. Невский, 28. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Калинин, пр. Ленина, 5.

И. Б. № 571



95 к.











